

FLASHBACK

УКРАЇНСЬКЕ
МЕДІА-МИСТЕЦТВО 1990-Х

-
UKRAINIAN MEDIA ART
OF THE 1990S

FLASHBACK

УКРАЇНСЬКЕ МЕДІА-МИСТЕЦТВО 1990-Х

-
UKRAINIAN MEDIA ART OF THE 1990S

Зміст

Contents

- 004** **Олександр Соловйов, Соломія Савчук**
FLASHBACK. Українське медіа-мистецтво 1990-х
Oleksander Soloviov, Solomia Savchuk
FLASHBACK. Ukrainian media art of the 1990s
- 018** **Яніна Пруденко**
Люди з відеокамерами: міста та художні
прийоми українського відео-арту 1990-х
Yanina Prudenko
People with videocameras: cities and artistic
methods of ukrainian video art in the 1990s
- 055** Твори
Artworks
- 126** **Катерина Стукалова**
Без квитка у розширене кіно
Kateryna Stukalova
Without a ticket to expended cinema
- 164** Архів
Archive
- 169** Біографії
Bios





FLASHBACK. УКРАЇНСЬКЕ МЕДІА-МИСТЕЦТВО 1990-Х

FLASHBACK. UKRAINIAN MEDIA ART OF THE 1990S

Олександр Соловйов
Соломія Савчук

Oleksander Soloviov
Solomia Savchuk

Ц

ей проект продовжує лінію виставок в Мистецькому арсеналі, присвячених історії сучасного українського мистецтва — іменам, явищам, школам, періодам. Мета таких проектів — створення через виставкове дослідження певної візуальної антології, наповненої новими концептуальними поглядами, значеннями і смислами.

Звернення до 90-х виправдано з кількох причин. По-перше, підійшов до своєї історичної точки цикл зворотнього інтересу до цього переломного, складного і неоднозначного десятиріччя. Прийшло розуміння того, що 90-ті вже стали історією. Настав час аналітичних, а не просто рефлексивних оцінок, час розвінchanня сформованих стереотипів і схем. Проте це повернення в 90-ті має градацію, близьку саме до FLASHBACK, як до спалаху яскравих спогадів минулого, до того, що в кінозйомці відоме як «зворотний кадр». По-друге, 90-ті — це перше десятиліття Незалежності України. І хоча сучасне мистецтво зародилося тут трохи раніше, на схилі радянської епохи, але саме в 90-ті воно отримало новий поштовх, новий імпульс для свого розвитку як нової культурної ідентичності. Зрештою, специфіка його розвитку в це початкове десятиліття була такою, що воно відчутно змінилося з точки зору образно-технічних засобів.

T

This project is a continuation of the line of exhibitions at Mystetskyi Arsenal encompassing the history of contemporary Ukrainian art — names, phenomena, schools, periods. Through exhibition research these projects aim to create a visual anthology imbued with new conceptual views, values and meanings.

There are several reasons for the reference to the 1990s. First, the cycle of interest in this complex and ambiguous watershed decade has reached its historical point.

It is understood that the 1990s are already history; it is time for analysis, not just reflection, time to break existing stereotypes and schemes. But the gradation of this return to the 1990s is like a FLASHBACK, a flash of memories of the past — what in cinematography is known as a “reverse shot.” Second, the 1990s were the first decade of Ukrainian Independence. And although contemporary art came here somewhat earlier in the decline of the Soviet era, in the 1990s it gained new impetus for its development as a new cultural identity. In the first decade this development changed noticeable in terms of its figurative and technical means.

Як відомо, під кінець 80-х Україна пережила живописний бум. Трансавангардна фігуративна картина стала тут профільною ідеєю актуальної художньої свідомості. Але на самому початку 90-х такий живопис, що часто-густо з метою деконструкції використовував цитати з історії мистецтва, втратив своє панівне становище. І невдовзі більшість художників української «нової хвилі» звернулись до «нових медіа». Не буде перебільшенням сказати, що 90-ті минули тут під знаком медіа-арту. Про це, наприклад, свідчать такі виставки цього періоду, як «Barbaros. Нове варварське видіння», «Інтер-медіа», «Екранізація», «Заздрість» в Києві, «Новий файл», «Академія холоду» в Одесі», «Алхімічна капітуляція» на військовому кораблі в Севастополі, «Коли екрани стають тоншими» в Парижі; фестивалі «Ре-візія» в Івано-Франківську, «Пастка для снів» у Києві, діяльність Медіалабораторії в ЦСМ Сороса, що вже на межі століть дала поштовх для започаткування Київського міжнародного фестивалю медіа-мистецтва (KIMAF)...

Відео взагалі прийнято вважати молодим видом мистецтва, адже з'явилось воно у 60-ті роки ХХ ст.

На початках йому слідували лише одиниці, але з другої половини 80-х воно отримало широке розповсюдження у всьому світі, ставши складовою частиною мистецтва нових медіа та помітно збагативши палітру візуальних засобів і образні можливості в цілому.

Рух відео-зображення має буквально магічну владу над емоціями глядача.

In the late 1980s Ukraine experienced a boom in painting as transavantgarde figurative painting became the core idea of the actual artistic consciousness.

But in the very beginning of the 1990s, painting that often used quotations from art history for the purpose of deconstruction lost its dominant position, and soon most artists of the Ukrainian “new wave” turned to “new media.” It is not an exaggeration to say that the 1990s passed here under the sign of media art. This is evidenced by such exhibitions from this period as *Barbaros. New Barbarian Vision*, *Intermedia*, *Screening* and *Envy* in Kyiv, *New File* and *Academy of Cold* in Odesa, *Alchemical Surrender* on a military ship in Sevastopol, *When the Screens Become Thinner* in Paris, the *Re-Vision* festival in Ivano-Frankivsk and *Dreamcatcher* in Kyiv, and the Media Laboratory at Soros CCA, which at the turn of the century provided impetus for the start of the Kyiv International Media Art Festival (KIMAF)...

Having appeared only in the 1960s, video is considered a young art form. Video only had a few followers at first, but gained popularity worldwide in the second half of the 1980s, became an integral component of new media art and noticeably enriched the palette of visual modes and figurative opportunities in general. The motion of video images has a magical effect on the viewer’s emotions.

Українське відео, що виникло із запізненням лише на самому початку 90-х, вже до завершення десятиліття з затягістю неофіта випробувало багато різновидів, способів та технічних прийомів цього мистецтва: короткий фільм, що експериментує з формою, морфінг, переформатоване кіно, кліпінг, 3D-анімація, online-режим, інтерактив, виступаючи нерідко в форматі документації перформансів або ж складовою частиною мультимедійних інсталяцій. Все це, не претендуючи на вичерпну повноту, оскільки щось зникло або втратило свої відтворювальні якості, відображається і у виставковому проекті Арсеналу.

Цікаво що повернення до живописного медіума, яке трапилось в українському мистецтві з наближенням міленіуму, теж мало медійну природу. Мутуючи в умовах нового комунікативного та інформаційного досвіду, який почав формувати психічну реальність у багато разів більшу, ніж суб'єктивний досвід безпосереднього сприйняття світу, постмедійна живописна картина спробувала зайняти своє місце у техногенному просторі, що розвивається шляхом мімікрування під дизайн веб-сторінок і комп'ютерні ігри, кінокадри і анімацію, відеокліпи і рекламу.

Ukrainian video, its appearance delayed until the very beginning of the 1990s, was by the end of the decade testing out different types, means and techniques of this art with the persistence of a neophyte: short films experimenting with forms, morphing, reformatted film, clipping, 3D-animation, online, interactive, often in the form of documentation of performances or as part of multimedia installations. All this, without claiming to be exhaustive (some things disappeared or lost their ability to be reproduced), is reflected in Arsenal's exhibition project.

Interestingly, the return in Ukrainian art to the medium of painting as the new millennium approached was also of a media nature. Mutating under the new communicative and informational experience that began forming a psychic reality many times greater than the subjective experience of a direct perception of the world, post-media painting tried to find its place in the developing man-made space through mimicry of webpage design and computer games, film frames and animation, videos and commercials.

Також треба відзначити, що ці тенденції «медійного повороту» вже цілком співвідносилися із загальним контекстом, оскільки однією з магістральних тем 90-х якраз і був остаточний перехід до екранної свідомості і відображення світу через камеру, через об'єктив.

В одному зі своїх текстів того періоду Василь Цаголов, який придумав «Програму твердого телебачення», дуже влучно написав щодо цього: «У наш час медіа перетворилися із засобу в сутнісне явище. До людини і суспільства вже не підступитися без екрану. І взагалі має сенс говорити не про фізичне, а про екранне існування. Реальність майже перетворилася на реквізит, необхідний тільки для зйомок».

Важлива особливість українського медіамистецтва тих років полягає у відсутності самоспокушання польотом у сфері, так би мовити, «високих» медіа; так само воно не вирізнялось залученням до таких проектів, що були заряджені суто на експеримент із кіберпростором, комп'ютерними мережами, віртуальною реальністю. Через це український медіа-арт 90-х може виглядати архаїчним чи навіть наївним — головним чином, через технічні обмеження. Проте є й інша сторона — саме в нетривіальних візуальних пошуках і вирішеннях.

У цьому дуже релевантно відображені зміст і дух часу. Медіа в руках українських авторів — радше лише особливий інструмент такого близького і звичного їм образотворчого мистецтва.

It should also be noted that these trends in the “media revolution” also corresponded to the general context: one of the main themes of the 1990s was the definitive transition of consciousness to the screen and depiction of the world through the camera lens. In one of his texts from that period, Vasyl Tsagolov — who invented the *Hard Television Program* — aptly wrote: “In our time, the phenomenon of media has gone from being a means to an essence. You can no longer reach a person or society without a screen. And, in general, it makes sense to talk not about physical, but on-screen existence. Reality has become something of a prop needed only for filming.”

An important feature of Ukrainian media art of those years is that it wasn’t tempted to fly into the sphere of so-called high media, nor was it involved in projects charged strictly with experimenting with cyberspace, computer networks and virtual reality. This, of course, is due in part to the archaism and naivete of Ukrainian media art of the 1990s that was predicated on its technical limitations. Its appealing strong side was the non-trivial visual examinations and solutions that reflect the relevant content and spirit of the time. Media in the hands of Ukrainian authors is but a special tool of the familiar fine art.

Друга половина 90-х була, мабуть, одним із найбільш плідних етапів, коли, на відміну від початку 90-х, відео-арт перейшов із розряду необов'язкових, спонтанних, хоча місцями і дуже яскравих ігор, розваг природжених живописців із новими технологіями — в ранг самостійної і усвідомленої візуальної практики.

У цей час в Україні з'являються художники, орієнтовані переважно на роботу з медіа: Олександр Верещак і Маргарита Зінець, Гліб Вишеславський, Наталія Голіброда, Іван Цюпка, Гліб Катчук і Ольга Кашимбекова...

Характерним для українського відео цього періоду є, як не дивно, активне використання цитат. Цитатність втратила свою актуальність відразу після того, як закінчилося захоплення постмодерністським живописом на початку 90-х. Однак для відео цей прийом знову виявився актуальним. Багато робіт кінця 90-х орієнтовані на присвоєння та переінакшення за допомогою перемонтажу, переформатування змісту творів класичного кінематографу.

Також наприкінці 90-х, на зміну відеомистецтву, що мислить форматом телевізійного ящика, приходить інше відео, створене для експозиційного простору нового типу — «блек боксу», тобто спеціально створеного темного залу з проекцією, де в ідеалі глядач повинен залишатися сам на сам з експонатом, сприймаючи його вже не просто як телекартинку, а як відео-інсталяцію з ускладненою просторовою аурою.

The second half of the 1990s was probably one of the most fruitful stages, when, unlike the early 1990s, video art rose from the category of optional, spontaneous, though at times very colorful games and playing with new technologies inherent to painters, to the rank of an independent and conscious visual practice. During this period artists appear that focus mainly on media: Oleksander Vereshchak and Margarita Zinetz, Natalia Golibroda, Ivan Tsupka, Gleb Katchuk and Olga Kashimbekova...

A characteristic sign of Ukrainian video art of this period was, not surprisingly, the active use of quotations. Quoting lost its relevance immediately after the enthusiasm for postmodern painting dissolved in the early 1990s. But in video this approach was again demanded. Many works of the late 1990s were built on appropriation and reincarnation through the re-editing and reformatting of the content of classical cinematography.

Also in the late 1990s, video art that thinks in the form of a TV box is replaced by a different kind of video created for a new type of exhibition space: the black box — a specially created dark room with projection, where ideally the viewer is alone with the piece, perceiving it not simply as a television picture, but as a video installation with a complex spatial aura.

Виставка складається з декількох смыслових і типологічних блоків, формальних ліній та вузлів, серед яких: соціальний час, візуальна антропологія (тілесність, психodelіка, сексуальність), «про кіно», відео-документ, медіа-інсталяція.

Окремо важливо відзначити мультимедійність, відчути в комплексі робіт на виставці в Арсеналі. Мова тут не лише про злиття або взаємовпливи різних медіа: картини, кінетичного образу, фотозображення, скульптурного об'єкту, акустичної форми, перформансу, акції. Перш за все, цікавим є розширення середовища існування нашої свідомості, надання йому нових ступенів свободи, рухливості та гнучкості. Йдеться про багатосередовищність, ідеал повного, багатовимірного універсуму. Мультимедійні пошуки притаманні роботам Анатолія Ганкевича та Олега Мігаса, Мирослава Кульчицького та Вадима Чекорського, Фонду Мазоха, Арсена Савадова та Георгія Сенченка, Олександра Гнилицького, Оксани Чепелик, Андрія Боярова, Павла Керестея... У жанрі осмислення взаємодії екранної естетики з інсталяційним середовищем працювали також Едуард Колодій та Ігор Ходзинський, котрі представили в 1995 році проект «Локальне зондування». Телевізор тут — одночасно і носій зображення, і самостійний елемент цілісної об'ємної композиції. В цьому ж напрямку експериментували Олександр Ройтбурд, Гліб Катчук, Василь Цаголов та інші митці, що намагалися слідувати новим медійним віянням.

The exhibition consists of several conceptual and typological blocks, formal lines and nodes, such as: social time, visual anthropology (physicality, psychedelics, sexuality), “about cinema,” video documentation, media installation.

It is important to note separately the multimedia aspect of the works on display at Mystetskyi Arsenal. But it's not just about the fusion or mutual influence of different media: pictures, kinetic images, photo images, sculptural objects, acoustic forms, performance, actions. What's interesting is the expansion of the space of our consciousness, giving it new degrees of freedom, mobility and flexibility. It is about a multitude of environments, the ideal of the complete, multidimensional universe. Many works in this vein of multimedia examination were made by artists Anatoly Gankevich and Oleg Migas, Miroslav Kulchitsky and Vadim Chekorsky, Masoch Fund, Arsen Savadov and Georgy Senchenko, Oleksander Hnylytskyj, Oksana Chepelyk, Andrij Bojarov, Pavlo Kerestey... Working in the genre of the interaction of screen aesthetics with the installation environment were Eduard Kolodiy and Igor Khodzinskiy. In their 1995 project *Local Sounding* the television was both the image carrier and an independent element of a large integral composition. Also experimenting in this field were Oleksander Roytburd, Gleb Katchuk, Vasyl Tsagolov, and other artists who were pursuing trends in new media.

**ЛЮДИ З ВІДЕОКАМЕРАМИ:
МІСТА ТА ХУДОЖНІ ПРИЙОМИ
УКРАЇНСЬКОГО ВІДЕО-АРТУ
1990-Х**

-

**PEOPLE WITH VIDEOCAMERAS:
CITIES AND ARTISTIC METHODS
OF UKRAINIAN VIDEO ART
IN THE 1990S**



Яніна Пруденко

Ianina Prudenko

У

другій половині 1980-х, у часи Перебудови українські художники, відчувши послаблення ідеологічного тиску, починають експериментувати з новими художніми медіа. Так, наприклад, у Львові з відео починає працювати Андрій Бояров, у київських театрах з'являються перші спроби відео-сценографії¹. Вихід відео-експериментів з андеграунду починається на початку 1990-х, коли без купюр та фрустрації художники Києва, Львова, Одеси почали виходити з камeroю на вулиці і, більше того, виставляти свої відео-інсталяції в державних «klassичних» музеях. Художники починають вільно працювати з новими формами, стилями, сюжетами, технологіями. Доба соціалістичного реалізму закінчується, а Спілка художників втрачає значення флагмана культурного життя. З'являються сквоти; одночасно починається активне освоєння закордонних грантів — ін'єкцій демократичних та капіталістичних цінностей на нових територіях ринку збуту.

Розповідь про український відео-арт 1990-х від початку потребує перестороги про те, що написання історії українського відео-арту (як і медіа-арту в цілому) — марна справа, оскільки вона виявиться пунктирною лінією, у якій найчастіше практично повністю відсутні зв'язки між різними регіонами та поколіннями.

1. Хоча подібна свобода характерна не для всіх регіонів. У кінці 1980-х за експериментальну художню діяльність зазнавав утисків Даніель Фрідман — засновник лазерного світлового театру в Ужгороді.

Наймовірніше, така ситуація зумовлена суб'єктивними факторами і залежала від консервативності чи ліберальності поглядів очільників культурних департаментів міста та конкретних інституцій.

I

n the latter half of the 1980s, feeling the ideological noose loosened under perestroika, Ukrainian artists begin to experiment with new artistic media. For example, in Lviv Andrij Bojarov begins working with video, while the first attempts at video scenography appear in Kyiv theaters¹. Video experiments start to emerge from the underground in the early 1990s, as artists in Kyiv, Lviv and Odesa, without censorship and frustration, begin taking to the streets with cameras, and even displaying their video installations at “classical” state museums. Artists begin working freely with new forms, styles, plots and technologies. It was the beginning of the end of the era of socialist realism and the Union of Artists as flagships of cultural life, and coincided with the rise of art squats and injections of democratic and capitalist values into new market territories in the form of foreign grants.

Before talking about Ukrainian video art of the 1990s, it should be noted that creating a history of Ukrainian video art (and media art in general) is futile, as it would generate a dashed line with few or no connections between different regions and generations.

¹ This freedom did not extend to all regions. In the late 1980s, Daniel Friedman — founder of the laser light theater in Uzhhorod — faced pressure over his experimental art. However, situations such as this were probably influenced by subjective factors and depended on whether the heads of the local cultural departments or specific institutions held conservative or liberal views.

Частково це пояснюється відсутністю в Україні профільної інституції, як-от WRO у сусідній Польщі або легендарна ZKM у Німеччині. Також важлива причина — це відсутність відділень нових медіа у державних академіях, коледжах та школах мистецтв, що гальмує народження вітчизняних шкіл українського відео-арту та не сприяє комунікації між поколіннями художників. Та, попри це, нині можемо говорити про особливі характеристики певних регіонів та специфічні риси українського відео-арту 1990-х.

Перші експерименти з аналоговим відео на початку 1990-х виникають у Києві, Львові та Одесі, а також частково у Харкові² (перші експерименти з відео Групи швидкого реагування для проекту Марти Кузьми «Алхімічна капітуляція» 1994 року) та Івано-Франківську³. Нова доба цифрового відео розпочинається у другій половині 1990-х — з 1997 року — року заснування у київському ЦСМ Сороса програми ІнфоМедіабанк, присвяченої цифровим медіа. Ще одна знакова для історії українського відео-арту подія 1997 року — створення на культурній мапі України херсонського ТОТЕМу — самобутнього явища українського сучасного мистецтва, важливість якого залишається недооціненою дотепер.

² Слід зазначити, що Харків дотепер залишається *terra incognita* на мапі українського відео-арту, що значною мірою зумовлено відсутністю інтересу до його архівації та аналізу місцевими дослідниками та інституціями сучасного мистецтва.

³ Див. статтю Анатолія Звіжинського для сайту Відкритого архіву українського медіа-арту: Звіжинський А. Івано-Франківський відеоарт // <http://mediaartarchive.org.ua/publication/ivano-frankivskiy-videoart/>

In part, this can be explained by the absence of a specialized institution in Ukraine, such as the WRO Art Center in neighboring Poland or Germany's legendary ZKM | Center for Art and Media. Another main reason is the absence of new media departments at state academies, colleges and art schools, which does not allow for the birth of Ukrainian schools of video art or promote communication between different generations of artists. In spite of this, today we can point out regional characteristics and features of Ukrainian video art from the 1990s.

The first experiments in analog video in the early 1990s appear in Kyiv, Lviv, and Odesa, and also partly Kharkiv² (the first video experiments by the Fast Reaction Group for Marta Kuzma's project *Alchemical Capitulation* in 1994) and Ivano-Frankivsk³. The new age of digital video begins in the second half of the 1990s, with the establishment in 1997 of the InfoMediaBank digital media program at the Soros Center for Contemporary Art (SCCA) in Kyiv. Another milestone in the history of Ukrainian video art was the appearance on Ukraine's cultural map, also in 1997, of Kherson's TOTEM — a unique phenomenon in Ukrainian contemporary art whose importance remains underestimated to this day.

2 In many ways Kharkiv remains terra incognita on the map of Ukrainian video art due to the lack of interest in its archiving and analysis by art researchers and contemporary art institutions.

3 See Anatoliy Zvizhynsky's article for the Open Archive of Ukrainian Media Art: "Ivano-Frankivsk Video Art" (in Ukrainian)
// <http://mediaartarchive.org.ua/publication/ivano-frankivskiy-videoart/>

Кожне з перелічених міст має власні художні особливості відео-арту, що свідчить на користь тези про автономність розвитку. Так, наприклад, для Києва був типовим відео-арт, який почали створювати художники зі сквоту на Паркомуні та наближені до цього кола — Олександр Гнилицький, Ілля Чічкан, Арсен Савадов та Георгій Сенченко, Кирило Проценко, Василь Цаголов та інші. Зокрема, Олександр Соловйов пов'язує появу відео-арту на Паркомуні з кризою експозиційності мистецтва в молодій незалежній країні та потребою долучитися до поширеніх світових мистецьких практик. Цікаво те, що практично всі названі художники до кінця 1990-х повернулися до традиційних художніх засобів (але дехто все ж продовжував експериментувати з новими медіа і надалі). Їхні експерименти довгий час лишалися поза увагою, оскільки паркомунівський відео-арт у належному масштабі практично ніде не експонувався в Україні 1990-х.

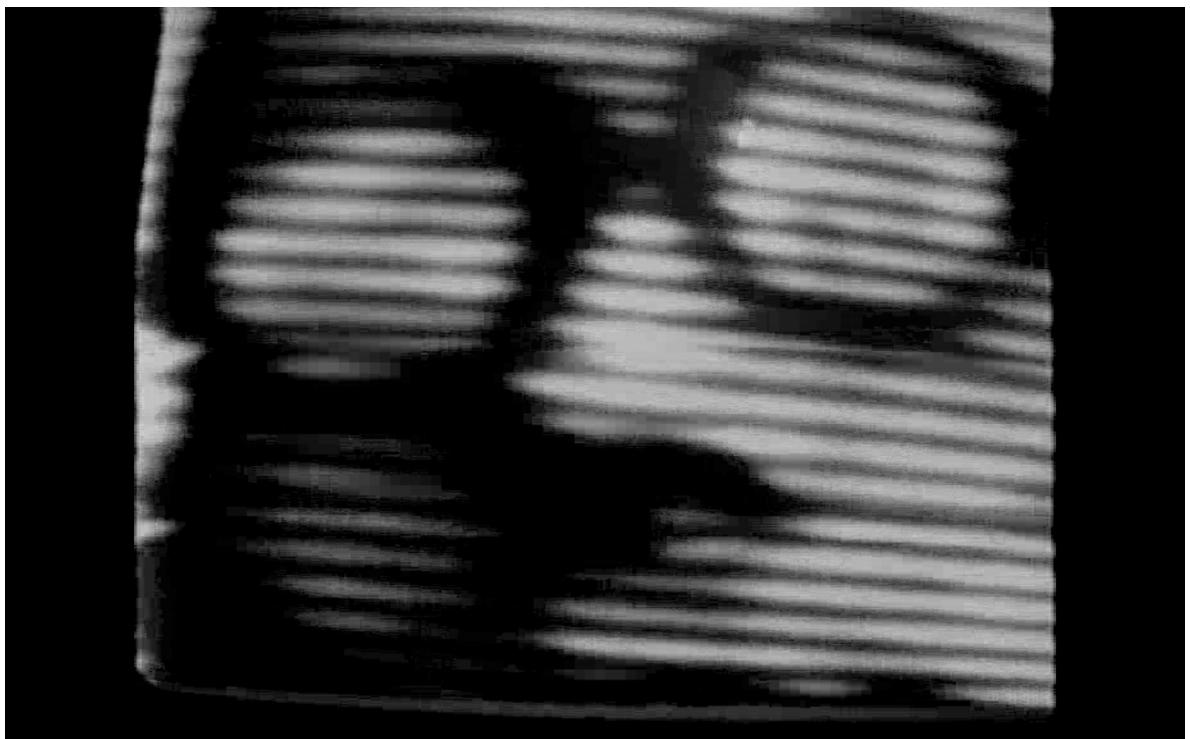
Для львівських експериментів із відео початку 1990-х стало типовим створення відеодокументації перформансу. У цьому жанрі працювали Фонд Мазоха (Ігор Подольчак та Ігор Дюрич), Василь Бажай, Петро Старух, Володко Кауфман, Ганна Куц та Віктор Довгалюк (разом з Альфредом Максименком) та ін. Львівське відео перформансів цікаве не тільки як нова художня форма, але й як документація епохи стрімких змін перших років незалежності України⁴.

⁴ Див. докладніше статтю Богдана Шумиловича для сайту Відкритого архіву українського медіа арту: Шумилович Б. Львівське медіамистецтво: короткий екскурс //http://mediaartarchive.org.ua/publication/lvivske-media-mistectvo/

The video art coming out of each of these cities had its own artistic features, which supports the thesis that they developed autonomously. For example, in Kyiv it was typical to create video art similar to what was being created by the Parcommune squatters (Paris Commune Street, today Mykhailivska Street) and those close to this circle — Oleksander Hnylytskyj, Illya Chichkan, Arsen Savadov and Georgy Senchenko, Kirill Protsenko, Vasyl Tsagolov, and others. Oleksander Soloviov associates the emergence of video art at Parcommune with the lack of exhibition activities in the young independent country, and the need to join popular artistic practices. Interestingly, nearly all these artists returned to traditional forms of art by the end of the 1990s (although some did continue to experiment in new media). Parcommune video art was almost never exhibited in Ukraine in the 1990s, and so their experiments went unnoticed for a long time.

Recording performances was characteristic of video experiments in Lviv in the early 1990s. This genre was represented by Masoch Fund (Ihor Podolchak and Ihor Dyurych), Vasyl Bazhaj, Petro Starukh, Vlodko Kaufman, Hanna Kuts and Victor Dovhalyuk (together with Alfred Maksymenko), and others. Lviv video of performances is interesting not only in that it represents a new artistic form, but is also documentation of an era — the turbulent early years of Ukrainian independence⁴.

⁴ See Bohdan Shumylovych's article for the Open Archive of Ukrainian Media Art: "Lviv Media Art: A Brief Excursion" (in Ukrainian)
// <http://mediaartarchive.org.ua/publication/lvivske-media-mistectvo/>



Андрій Бояров
7 портретів, 1990-1991
Відео

Andrij Boyarov
7 Portraits, 1990-1991
Video



Олег Гнатів /
Тарас Прохасько
Квіти святого Франциска
1993
Відео

Oleh Hnativ /
Taras Prokhasko
*The Flowers
of St. Francis*
1993
Video



Петро Старух
Manna, 1993
Відео-документація перформансу
Надано «Міським медіаархівом» Центру
міської історії Центрально-Східної Європи

Petro Starukh
Manna, 1993
Video documentation of performance
Courtesy of the Urban Media Archive of Centre
for Urban History of East Central Europe

В Одесі початку 1990-х найпопулярнішою формою відео-арту стала відео-інсталяція. Так, історія одеського відео-арту починається з роботи Олега Мігаса та Анатолія Ганкевича «День відкритих дверей» (1993), що експонувалася спершу в Москві, а потім на відкритті київського ЦСМ Сороса⁵. Станом на середину та кінець 1990-х одеський медіа-арт мав найкращу локальну експозиційну історію. Зокрема, виставки робіт, створених у нових медіа, часто експонувалися в музеях, що, цілком можливо, пов'язано зі спадковою традицією до винесення «неформатного» мистецтва у зону публічного⁶. Практично всі як львівські, так і одеські художники, що працювали з відео у 1990-х, полишили ці експерименти на початку 2000-х або навіть наприкінці 1990-х.

На Херсонщині перший відео-арт з'являється в 1994 році⁷, а 1996 року Максим і Олена Афанасьеви засновують групу ТОТЕМ, яка ось уже двадцять років є унікальним явищем сучасного українського мистецтва та єдиним прикладом 20-річної художньої спадкоємності поколінь, нетиповим для інших регіонів українського медіа-арту⁸. ТОТЕМ — цілковито незалежна одиниця, яка веде активну міжнародну діяльність і випрацювала власний впізнаваний іронічний художній стиль. Учасники ТОТЕМу називають себе нащадками Давида Бурлюка та інших футуристів, які залишили свій слід в історії Херсона.

5 Див. докладніше статтю Михайла Рашковецького для сайту Відкритого архіву українського медіа арту: Рашковецький М. История одесского видеоарта: краткий очерк //<http://mediaartarchive.org.ua/publication/istoriya-odesskogo-videoarta-kratkiy-ocherk/>

6 Мається на увазі «Парканна виставка» (1967) Станіслава Сичова і Валентина Хруща, організована за сім років до відомої «Бульдозерної виставки» (1974) на околиці Москви.

7 Див. відео «Белозерские разборки»:
https://www.youtube.com/watch?v=95o6-byemnk&list=HL1396782244&feature=mh_lolz

8 Див. більш докладно статтю Макса Афанасьєва «Відеоарт в Херсоне» для сайту Відкритого архіву українського медіа арту // http://mediaartarchive.org.ua/publication/videoart_in_kherson/

In Odesa in the early 1990s, video installation became the most popular form of video art. The history of Odesa video art begins with Oleg Migas and Anatoly Gankevich's *Open Day* (1993), which was first shown in Moscow and later at the opening of SCCA-Kyiv⁵. In the mid- and late-1990s, Odesa media art was the most locally exhibited. These exhibits of new media artworks were often held in museums, which could be contributed to the local tradition of bringing "alternative" art to the public sphere⁶. Nearly all the Lviv and Odesa artists who worked with video in the 1990s abandoned these experiments in the early 2000s, or even by the end of the 1990s.

The first video art in Kherson appears in 1994⁷, and in 1996 Max and Elena Afanasyev establish TOTEM group, which for twenty years has been a unique phenomenon in contemporary Ukrainian art, its continuity bringing together artists of different generations — something that is uncharacteristic of media art in other regions of Ukraine.⁸ TOTEM is an independent entity that is active internationally and is known for its signature ironic artistic style. The participants of TOTEM call themselves the descendants of David Burliuk and other Futurists who left their mark on the history of Kherson.

⁵ See Mikhail Raskovetsky's article for the Open Archive of Ukrainian Media Art: "History of Odessa Video Art: A Brief Overview"
[// http://mediaartarchive.org.ua/eng/publication/istoriya-odesskogo-videoarta-kratkiy-ocherk/](http://mediaartarchive.org.ua/eng/publication/istoriya-odesskogo-videoarta-kratkiy-ocherk/)

⁶ Referring to the unofficial "Fence Exhibition" (1967) held in Odesa by Stanislav Sychev and Valentin Khrushch, seven years before the famous "Bulldozer Exhibition" (1974) in a forest outside Moscow.

⁷ See the video "Belozerka Affairs":
https://www.youtube.com/watch?v=9So6-byemnk&list=HL1396782244&feature=mh_lolz

⁸ See Max Afanasyev's article for the Open Archive of Ukrainian Media Art: "Video Art in Kherson"
[// http://mediaartarchive.org.ua/eng/publication/videoart_in_kherson/](http://mediaartarchive.org.ua/eng/publication/videoart_in_kherson/)



Анатолій Ганкевич /
Олег Мігас
День відкритих дверей
1993
Фрагмент інсталяції

Anatoly Gankevich /
Oleg Migas
Doors Open Day
1993
Fragment of installation



Анатолій Ганкевич /
Олег Мігас
Очищення, 1991
Презентація проекту
Галерея Марата Гельмана,
Москва

Anatoly Gankevich /
Oleg Migas
Purification, 1991
Presentation of the project
Marat Guelman Gallery,
Moscow



Інституцією, що надавала підтримку у створенні цифрового відео-арту художникам з різних регіонів — Одеси, Києва, Харкова, Дніпропетровська, Черкас та ін. — став у 1990-х ЦСМ Сороса. Орієнтація на нові медіа у культурній політиці ЦСМ стала очевидною від перших соросівських проектів в Україні (наприклад, «Алхімічної капітуляції» (1994, Севастополь, фрегат «Гетьман Сагайдачний»), кураторського проекту першої директорки ЦСМ Марти Кузьми).

За декілька років ЦСМ Сороса відкривається і в Одесі. Завдяки його діяльності та підтримці з відео починають працювати художники Анатолій Ганкевич, Олег Мігас, Андрій Казанджій, Мирослав Кульчицький та Вадим Чекорський, Ута Кілтер та Віктор Маляренко, Олександр Ройтбурд та ін. Також завдяки ЦСМ з'являються принципово нові імена одеського відео-арту, серед яких Гліб Катчук та Ольга Кашимбекова, Ігор Гусєв. На одній із річних звітних виставок в одеському ЦСМ американська кураторка медіа-арту Барбара Лондон побачила роботу «Психodelічне вторгнення панцерника „Потьомкін“ у тавтологічний галюциноз Сергія Ейзештейна» (1998) Олександра Ройтбурда та порекомендувала її для придбання до колекції MoMA (Нью-Йорк), що дотепер залишається одним з виняткових прикладів історії українського відео-арту, який здебільшого лишається поза увагою вітчизняних і міжнародних музеїв та приватних колекцій.

In the 1990s, the institution that was supporting artists creating digital video art in different regions — Odesa, Kyiv, Kharkiv, Dnipropetrovsk, Cherkasy and elsewhere — was the Soros Center for Contemporary Art. The focus on new media in SCCA's cultural policy was evident with the very first Soros-funded projects in Ukraine. For example, *Alchemical Capitulation* (1994, Sevastopol, frigate Hetman Sahaidachny), a curatorial project by the first director of SCCA, Marta Kuzma.

Several years later, SCCA opens a branch in Odesa and provides impetus and support to local artists who would begin working in video — Anatoly Gankevich, Oleg Miga, Andriy Kazandzhiy, Miroslav Kulchitsky and Vadim Chekorsky, Ute Kilter and Victor Malyarenko, Oleksander Roitburd, and others. Thanks to SCCA, new names in Odesa video art also appear, such as Gleb Katchuk and Olga Kashimbekova, Igor Gusev. At one of the annual exhibitions at SCCA-Odesa, American media art curator Barbara London saw Oleksander Roitburd's *Psychedelic Invasion of the Battleship Potyomkin into Sergey Eisenstein's Tautological Hallucinations* (1998) and recommended that it be acquired by MoMA (New York) for its collection. It remains an unprecedented event in the history of Ukrainian video art that still draws little attention of Ukrainian and foreign museums, and private collectors.





Олександр Ройтбурд
Психodelічне вторгнення панцерника «Потьомкін»
у тавтологічний галюциноз Сергія Ейзенштейна, 1998
Відео

Oleksander Roitburd
Psychedelic Invasion of the Battleship Potyomkin
into Sergey Eisenstein's Thautological Hallucinosis, 1998
Video

У київському ЦСМ Сороса було створено першу (та досі єдину) медіа-лабораторію для художників ІнфоМедіаБанк⁹, що мала, без перебільшення, найпристойнішу на той час в Україні *high tech lab* та давала змогу молодим художникам ознайомитися під час воркшопів

з такими програмами та жанрами медіа-арту як морфінг, генеративне мистецтво, інтерактивне мистецтво, 3D-моделювання, net.art, пакет «Macromedia Director». Багато в чому завдяки ІнфоМедіаБанк розпочалася цифрова ера українського відео-арту, представлена іменами Гліба Катчука та Ольги Кашимбекової, Олександра Верещака та Маргарити Зінець, Івана Цюпки, Наталії Голіброди, Гліба Вишеславського, Інституції нестабільних думок та ін.

Гліб Катчук
Фантомні болі-2
1997
Відео

Gleb Katchuk
Phantom pains-2
1997
Video

Звертаючись до відеоробіт, створених у 1990-х, можна простежити декілька тем та візуальних прийомів, характерних для нарративу та/або форми втілення мистецтва: Ерос і Танатос, Оптичні ілюзії, Loop, Німе кіно та Критика ТБ.

⁹ Див. більш докладно статтю Наталі Манжалій «Нові території мистецтва: розвиток комп'ютерно-електронного мистецтва в Україні (кінець 1990-х - початок 2000-х)» для сайту Відкритого архіву українського медіа арту // <http://mediaartarchive.org.ua/publication/novi-teritorii-mistectva/>

The first (and to this day only) media laboratory for artists — InfoMediaBank⁹ — was set up at SCCA-Kyiv. It was, without exaggeration, the most high-tech lab in Ukraine at the time, and offered workshops introducing young artists to such media art genres

as morphing, generative art, interactive art, 3D modelling, net.art, and programs such as *Macromedia Director*. In many ways, InfoMediaBank was responsible for ushering in the digital era of Ukrainian video art, represented by such artists as Gleb Katchuk and Olga Kashimbekova, Oleksander Vereshchak and Margarita Zinets, Ivan Tsupka, Natalia Golibroda, Glib Vysheslavsky, Institution of Unstable Thoughts, and others.



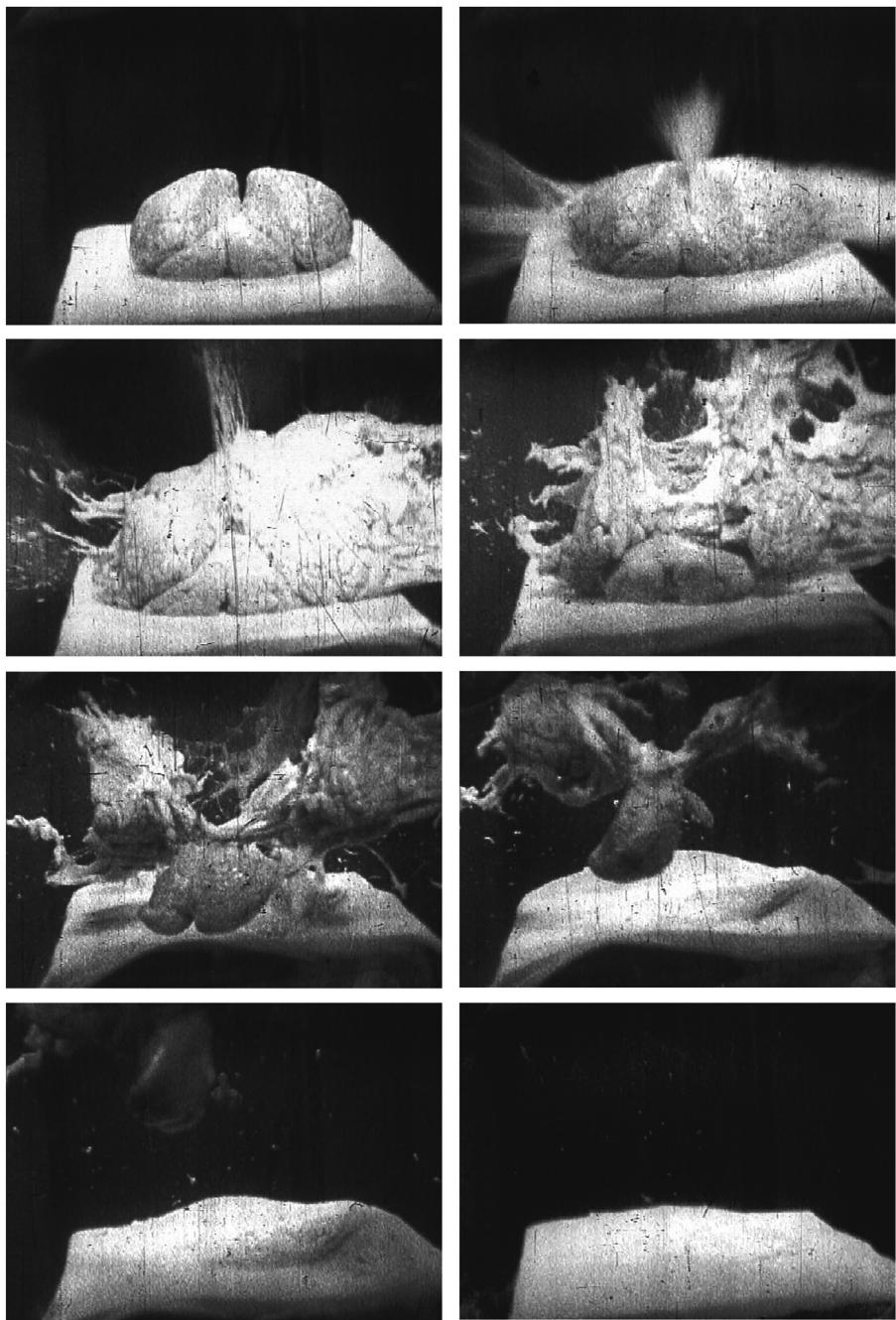
Several themes and visual techniques characteristic of the narrative and/or form of art —Eros and Thanatos, optical illusions, loop, silent film and TV criticism — can be traced in the video works from the 1990s.

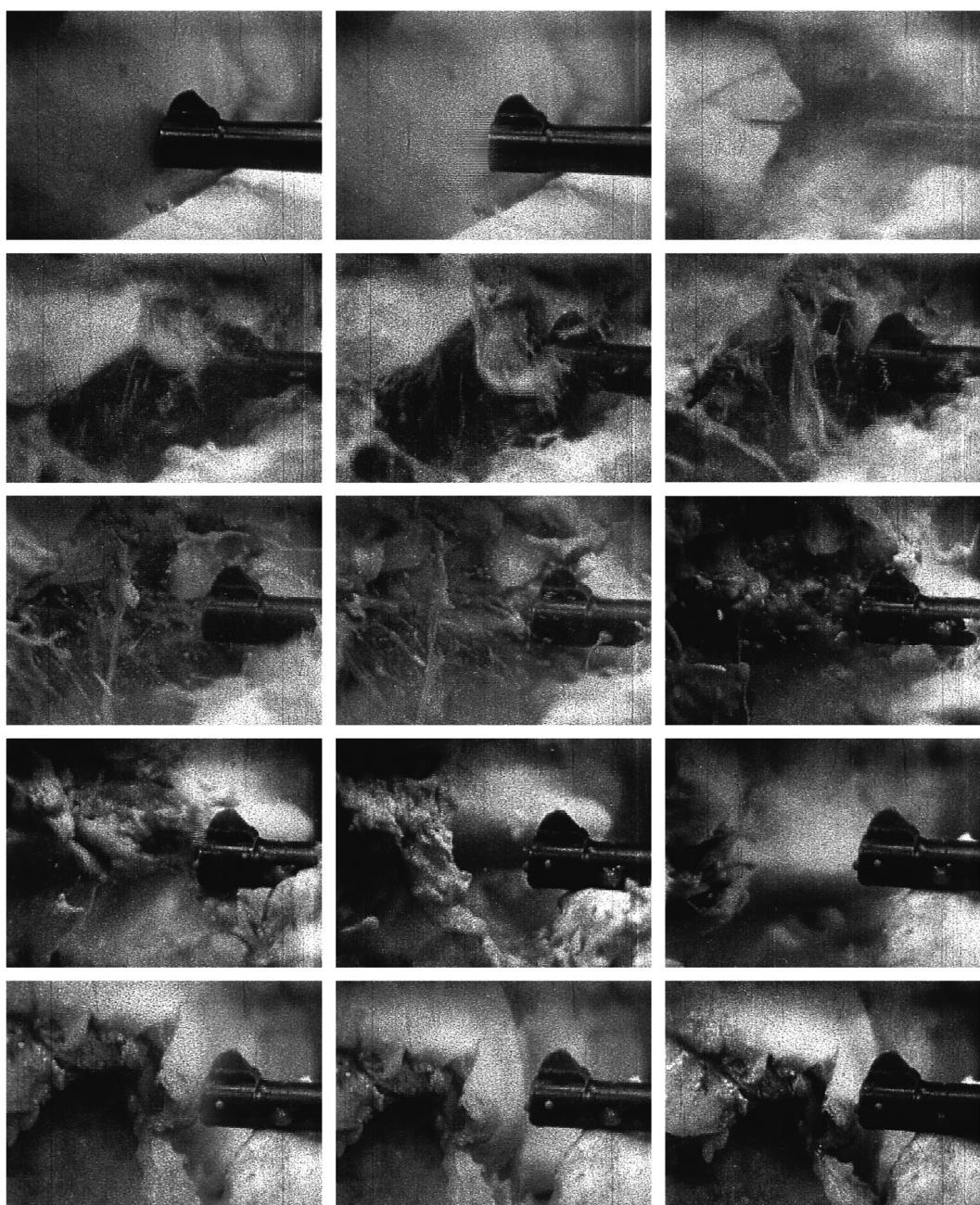
⁹ See Natalia Manzhali's article for the Open Archive of Ukrainian Media Art: "New Art Frontiers: The Development of Electronic Art in Ukraine (End of the 1990s — Beginning of the 2000s)
[//http://mediaartarchive.org.ua/eng/publication/novi-teritorii-mistectva/](http://mediaartarchive.org.ua/eng/publication/novi-teritorii-mistectva/)

Тема **Еросу та Танатосу** була типова для українського мистецтва початку 1990-х рр. (Олександр Гнилицький «Спляча красуня», 1992, Кирило Чічкан «Порівняльна анатомія», 1995, Василь Цаголов «Молочні сосиски», 1994, Арсен Савадов / Георгій Сенченко «Герби», 1994). Вона зумовлена відчуттям небувалої свободи художника після розпаду СРСР: відміною табуювання теми сексу та сексуальності, актуалізацією тілесної проблематики. Зокрема, ця тема яскраво втілена у творчості представника українського трансавангарду та київського сквоту «Паркомуна»— Олександра Гнилицького. Оголені тіла, розмальовані як скелети, танцюють, відбиваючись у кривих дзеркалах із кімнати сміху у відео «Танок» (Олександр Гнилицький, Максим Мамсіков, Наталя Філоненко, 1993). Так само оголені тіла ми бачимо у відео-документації перформансу «Хрести» (1993) львівських митців Ганни Куц та Віктора Довгалюка, які виконують ритуалізовані дії з підкреслено вибіленими та беземоційними обличчями. Позбавлене духу тіло як ідеальне унаочнення Танатосу стає об'єктом дослідження відеокамери Володимира Мужеського («Phosphorusflesh», 1995).

The theme of **Eros and Thanatos** was characteristic of Ukrainian art of the early 1990s. (Oleksander Hnylytskyj *Sleeping Beauty*, 1992, Kyrylo Chichkan *Comparative Anatomy*, 1995, Vasyl Tsagolov *Milk Sausages*, 1994, Arsen Savadov / Georgy Senchenko *Crests*, 1994).

This was a response to the artist's sense of unprecedented freedom after the fall of the Soviet Union: sex and sexuality were no longer taboo, physical issues were actualized. This theme flows through the works of the vivid representative of the Ukrainian transavantgarde movement and Kyiv's Parcommune squat — Oleksander Hnylytskyj. Naked figures with skeleton body paint dance in front of funhouse mirrors in the video *Dance* (Oleksander Hnylytskyj, Maksim Mamsikov, Natalia Filonenko, 1993). We also see nude bodies in the video documentation of the performance *Crosses* (1993), in which Lviv artists Hanna Kuts and Victor Dovhalyuk perform ritual actions, their faces whitewashed and unemotional. The spiritless body, as the ideal illustration of Thanatos, becomes an object of study for Volodymyr Muzhesky's video camera (*Phosphorusflesh*, 1995).





Фонд Мазоха
Пол Пот, 1999-2001
Відео

Masoch Fund
Pol Pot, 1999-2001
Video

Трансформація реальності, **оптичні ілюзії** — ще одна риса творчості відеохудожників 1990-х рр. Оптичні обмани Олександра Гнилицького та Інституції нестабільних думок (Олександр Гнилицький та Леся Заєць), утворені за допомогою технологій і гри світла, натякають на примарність навколишнього світу та неможливість покладатися на емпіричний наочний досвід. Робота Іллі Ісупова «Жага» (1998) — один із прикладів перших експериментів українського цифрового мистецтва, в якому за допомогою прийому морфінгу транслюється тема ілюзорності. Безумовно, ці роботи українських художників неможливо розглядати у відриві від суспільного контексту, так само як неможливо вбачати в них виключно експерименти з новими технологіями. Ілюзії, обмани та викривлена оптика — характерні риси не тільки мистецтва, але й щоденного життя 1990-х.

Наблизеним до оптичних ілюзій прийому є використання у 1990-х українськими відео-артістами **loop'у** (роботи Олександра Верещака та Маргарити Зінець, Олександра Ройтбурда та ін.). Останній часто використовував loop як прийом гротеску, зводячи патетику світових кіношедеврів та ТБ-цитат політиків до комізму.

Transforming reality with **optical illusions** is yet another attribute of the video works of the 1990s. The optical deceptions of Oleksander Hnylytskyj and the Institution of Unstable Thoughts (Oleksander Hnylytskyj and Lesja Zajac) created by playing with technology and light hint at the illusory nature of the surrounding world and the inability to rely on empirical visual experiences. Illya Isupov's *Zhaga* (1998) is one of the first experiments in Ukrainian digital art in which morphing is used to relay the theme of illusiveness. Undoubtedly, these works cannot be considered apart from their social context, just as it is impossible to see them simply as experiments with new technologies. Illusion, deception, and distorted optics were not only characteristic of art, but also everyday life in the 1990s.

Ukrainian video artists in the 1990s also used another technique similar to optical illusion — **loops**, which can be found in the works of Oleksander Vereshchak and Margarita Zinets, Oleksander Roitburd, and others. Roitburd often used loops as a function of the grotesque, reducing pathetic elements of world cinematic masterpieces and politicians' quotes on TV to the comical.

Однією з особливостей українського відео-арту можемо вважати інтерес художників до спадщини кінематографу, особливо **німого кіно**. Гліб Вишеславський, Олександр Ройтбурд, Кирило Проценко, Андрій Бояров, Мирослав Кульчицький та Вадим Чекорський, Гліб Катчук та Ольга Кашимбекова, Олександр Верещак та Маргарита Зінець вдавалися до цитування, вставляючи у світові кіношедеври власні відео-фрази, створюючи власні відео-полотна центонів. Рання робота періоду Паркомуни «Alter idem» (1994) Іллі Чічкане не є прямою цитатою німого кіно, але стилістично цілковито мімі-крує під нього, використовуючи такі прийоми в пост-продакшені відео, як відсутність звуку при зйомці; стрибання кадру; подряпини плівки; використання штучного звуку, що імітує тріскотіння ранніх кіноапаратів.

Олександр Верещак /
Маргарита Зінець
Старий жук
1998
Відео

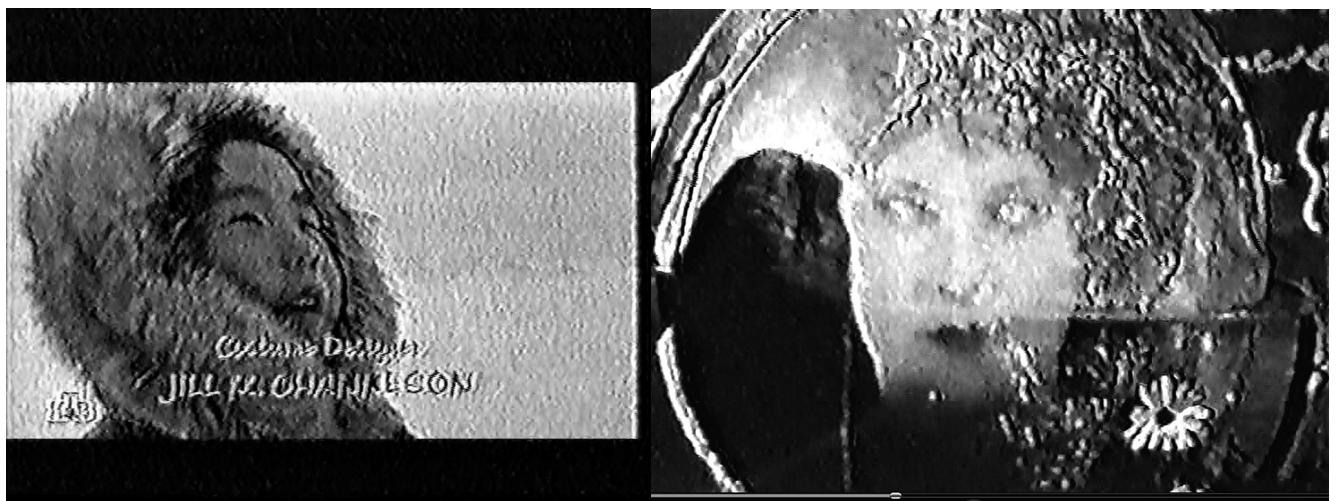
Oleksander Vereshchak /
Margarita Zinets
The Old Beetle
1998
Video

Олександр Верещак /
Маргарита Зінець
Sprechen Sie Deutsch?
1998
Відео

Oleksander Vereshchak /
Margarita Zinets
Sprechen Sie Deutsch?
1998
Video

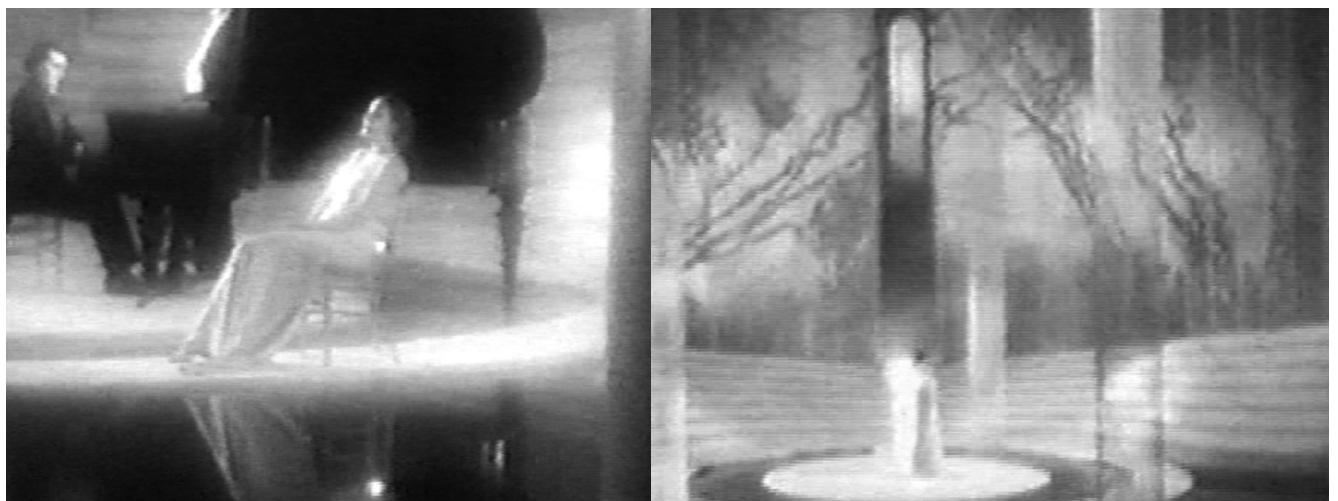


One of the features of Ukrainian video art was the artists' interest in cinematography of the past, particularly **silent film**. Glib Vysheslavsky, Oleksander Roitburd, Kirill Protsenko, Andrij Bojarov, Miroslav Kulchitsky and Vadim Chekorsky, Gleb Katchuk and Olga Kashimbekova, Oleksander Vereshchak and Margarita Zinets composed centos on video screens by inserting their own video phrases into world cinematic masterpieces. Illya Chichkan's early work *Alter idem* (1994) from the Parcommune period isn't a direct quotation of silent film, but mimics one stylistically, using such post-production techniques as recording video without sound, frame jumping, tape scratches, using the crackling sounds heard in early films.



Гліб Вишеславський
Мутації, 1998
Відео

Glib Vysheslavskyi
Mutations, 1998
Video



Гліб Катчук / Ольга Кашимбекова
Флеш-рояль, 2000
Відео

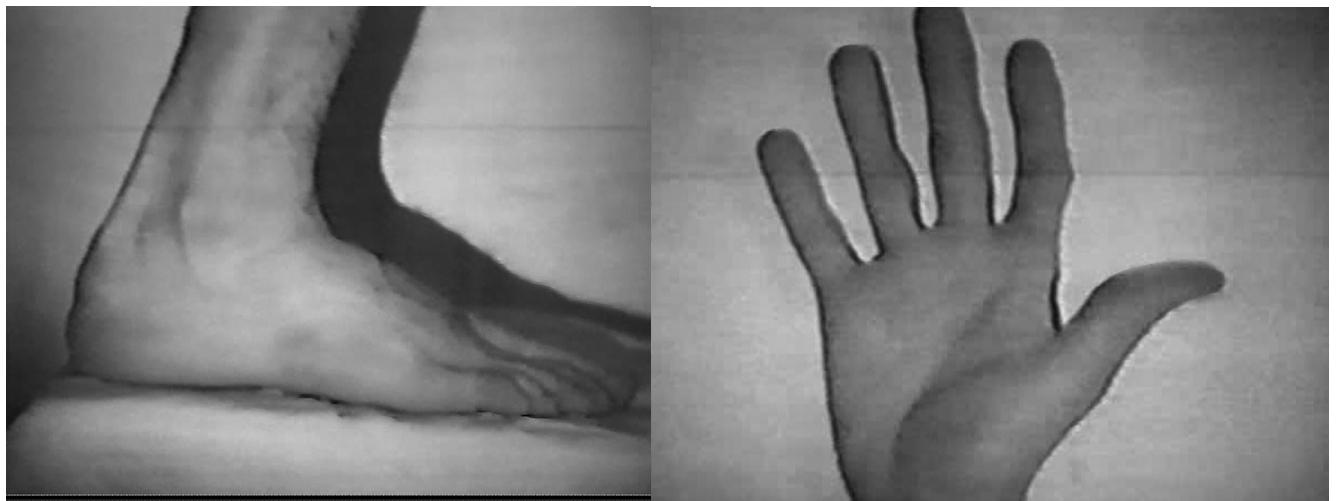
Gleb Katchuk / Olga Kashimbekova
Flash Royale, 2000
Video



Однією з рис українського відео-арту 1990-х, що очевидно римується із західними практиками 1960-70-х, є **тема критики ТБ**. У середині ХХ століття у Європі та США телебачення стало втіленням культури споживання та капіталізму. Безліч художників використовували відеокамеру як зброю для критики симулякрів глобалізованих економіки та політики, пропагованих на ТБ. Нам Джун Пайк, Вольф Фостель, Йозеф Бойс, Дуглас Девіс, Річар Серра, група «Мурашина ферма» рефлексували у своїх відеороботах щодо ТБ та контенту, який він постачає глядачам (або, за Річардом Серра, навпаки — глядачів, яких ТБ постачає рекламодавцю). У 1990-х, коли в Україні з'являється економічна квазімодель, що намагалася наслідувати західну капіталістичну, починає розвиватися новий формат ТБ, а поряд із ним — з'являється художня критика цього формату декількох типів: критика самого феномену ТБ (Андрій Бояров, «Talking Head», 1990); іронія щодо фільмів класу В (Мирослав Кульчицький, Вадим Чекорський, «Quis leget haec?», 1997; Наталія Голіброда, Соломія Савчук, Іван Цюпка «Bloody Mary», 1999) та створення альтернативних ТБ-реальностей — власних телевізійних передач (Ута Кілтер, «Ситуація Ута», з 1993 до сьогодні; Гліб Катчук та Ольга Кашимбекова, «Без назви», 1997-2000; Василь Цаголов «Тверде ТБ», 1998).

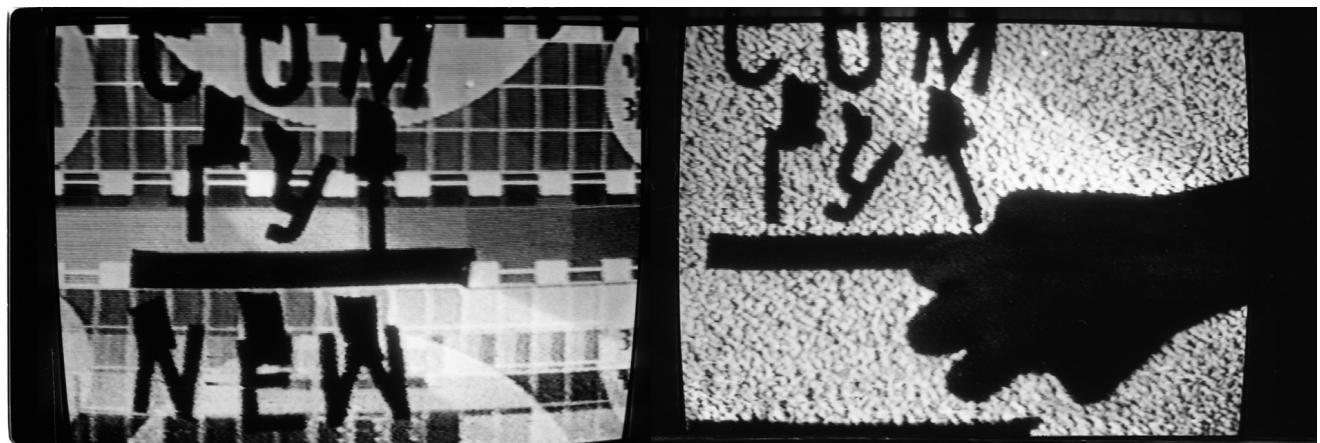
Another feature that even to the unassuming eye echoes western practices of the 1960-70s is the theme of **TV criticism**. In the mid-20th century, television in Europe and the United States becomes the embodiment of consumer culture and capitalism. Many artists began using the video camera as a critical weapon against the simulacra of globalized economy and politics promoted by TV. Nam June Paik, Wolf Vostell, Joseph Beuys, Douglas Davis, Richard Serra, Ant Farm Group reflected in their video works on the content that TV delivers to viewers (or, in the case of Richard Serra, the opposite — the viewers TV delivers to advertisers).

In 1990s Ukraine, when a quasi-economic model appears that tries to copy western capitalism, a new format of TV begins to develop, and with it artistic criticisms of this format: criticism of the phenomenon of TV itself (Andrij Bojarov, *Talking Head*, 1990); the irony of B movies (Miroslav Kulchitsky, Vadim Chekorsky, *Quis leget haec?*, 1997; Natalia Golibrorda, Solomia Savchuk, Ivan Tsupka, *Bloody Mary*, 1999) and creation of an alternative TV reality — original TV programs (Ute Kilter, *Situation Ute*, 1993-present, Gleb Katchuk and Olga Kashimbekova, *Untitled*, 1997-2000, Vasyl Tsagolov, *HardTV*, 1998).



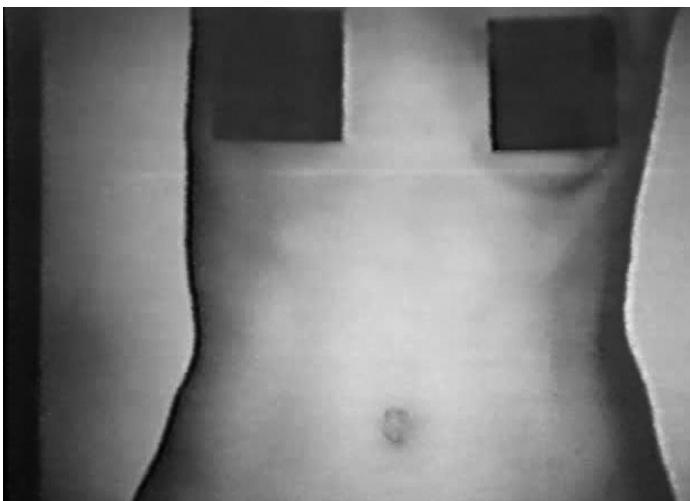
Кирило Чічкан
Порівняльна анатомія, 1995
Відео

Kyrylo Chichkan
Comparative Anatomy, 1995
Video



Андрій Бояров
Some Good News, 1989
Відео

Andrij Bojarov
Some Good News, 1989
Video



Post-Production Accountant	Andy Neesigan
Art Directors	Choi He Man Richard Bridgland Dominic Snithers
Production Buyer	Sarah Jane Cornish
Assistant Art Directors	Jon Billington Rebecca Lencraine
Art Department Assistant	John Greaves
Storyboard Artists	Douglas Ingram
Property Master	Ty Teiger
Property Stores	Paul Cheesman
Chargehand Dressing Propman	Martin Kingsley
Dressing Propman	Keith Pitt Peter Watson
Chargehand Standby Propman	Jonathan Hurst
Standby Propman	Nick Turnbull

Мирослав Кульчицький / Вадим Чекорський
Quod Legis Hacet? 1997
 Відео

Post Mortem, 1995
 Відео-інсталяція

Імперія пристрасті, 1998
 Відео

Kiss on the Glass, 1997
 Інтерактивна відео-інсталяція

Miroslav Kulchitsky / Vadym Chekorsky
Quod Legis Hacet? 1997
 Video

Post Mortem, 1995
 Video installation

Empire of Passion, 1998
 Video

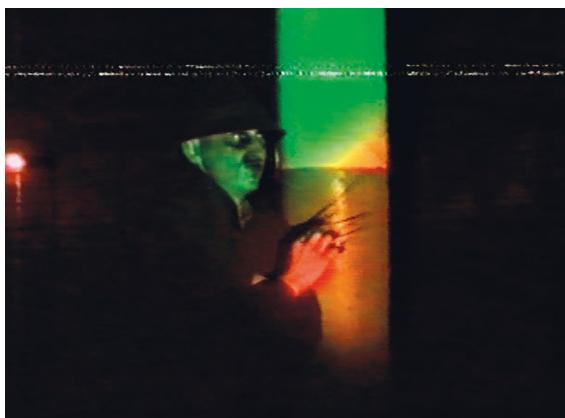
Kiss on the Glass, 1997
 Interactive video installation



Твори

-

Artworks



Анонімні автори з Білозерки
Білозерські розбірки, 1994
Відео

Anonymous authors from Bilozerka
Bilozerka Affairs, 1994
Video



Василь Бажай
Macbet-4, 1998
Відео-документація перформансу

Vasyl Bazhaj
Macbet-4, 1998
Video documentation of performance



Андрій Блудов / Віталій Сердюков
Акваторія світла, 1995
Відео

Andriy Bludov / Vitaly Serdyukov
Water Area of Light, 1995
Video



Андрій Бояров
Передбачення, 1991 – 1992
Фото

Andrij Bojarov
Prediction, 1991 – 1992
Photo





Олександр Верещак / Маргарита Зінець
Відеобол, 1998
Відео-інсталяція

Oleksander Vereshchak / Margarita Zinets
Videoball, 1998
Video installation



Олександр Верещак / Маргарита Зінець
Siesta, 1998
Відео

Oleksandr Vereshchak / Margaryta Zinets
Siesta, 1998
Video



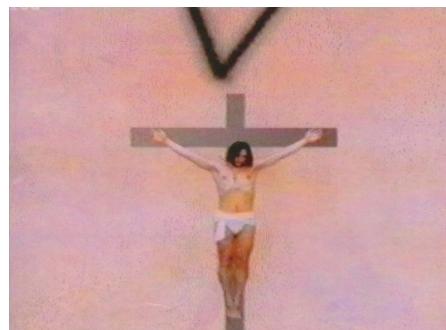
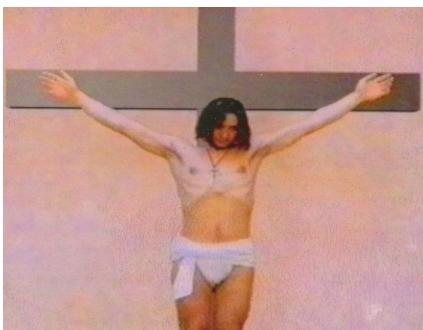
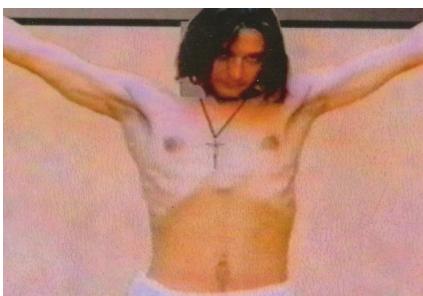
Гліб Вишеславський
Вибух, 1998
Відео

Glib Vysheslavskyi
Explosion, 1998
Video



Гліб Вишеславський
Крізь екран, 1999
Відео

Glib Vysheslavskyi
Through the Screen, 1999
Video





Анатолій Ганкевич
Католікос, 1994
Відео-інсталяція

Anatoliy Gankevych
Katholikos, 1994
Video installation



Тетяна Гершуні / Різа Горовиць
Діалог, 1999
Відео

Tetyana Gershuni / Risa Horowitz
Dialogue, 1999
Video



Олег Гнатів / Тарас Прохасько
Втеча в Єгипет, 1994
Відео

Oleh Hnativ / Taras Prokhasko
The Flight into Egypt, 1994
Video



Олександр Гнилицький
Спляча красуня, 1992
Відео

Oleksander Hnylytskyj
Sleeping Beauty, 1992
Video



Олександр Гнилицький / Наталя Філоненко / Максим Мамсіков
Реальна камера, 1992
Відео

Oleksander Hnylytskyj / Natalia Filonenko / Maksym Mamzikov
Real Camera, 1992
Video



Олександр Гнилицький / Наталя Філоненко / Максим Мамсіков
Криві дзеркала, 1993
Відео

Oleksander Hnylytskyj / Natalia Filonenko / Maksym Mamzikov
Curved Mirrors, 1993
Video





Наталія Голіброда
Lolit, 1999
Відео

Natalia Golibruda
Lolit, 1999
Video



then rub in spices



No dear; I do not lie. We spent
the whole day together, remember?

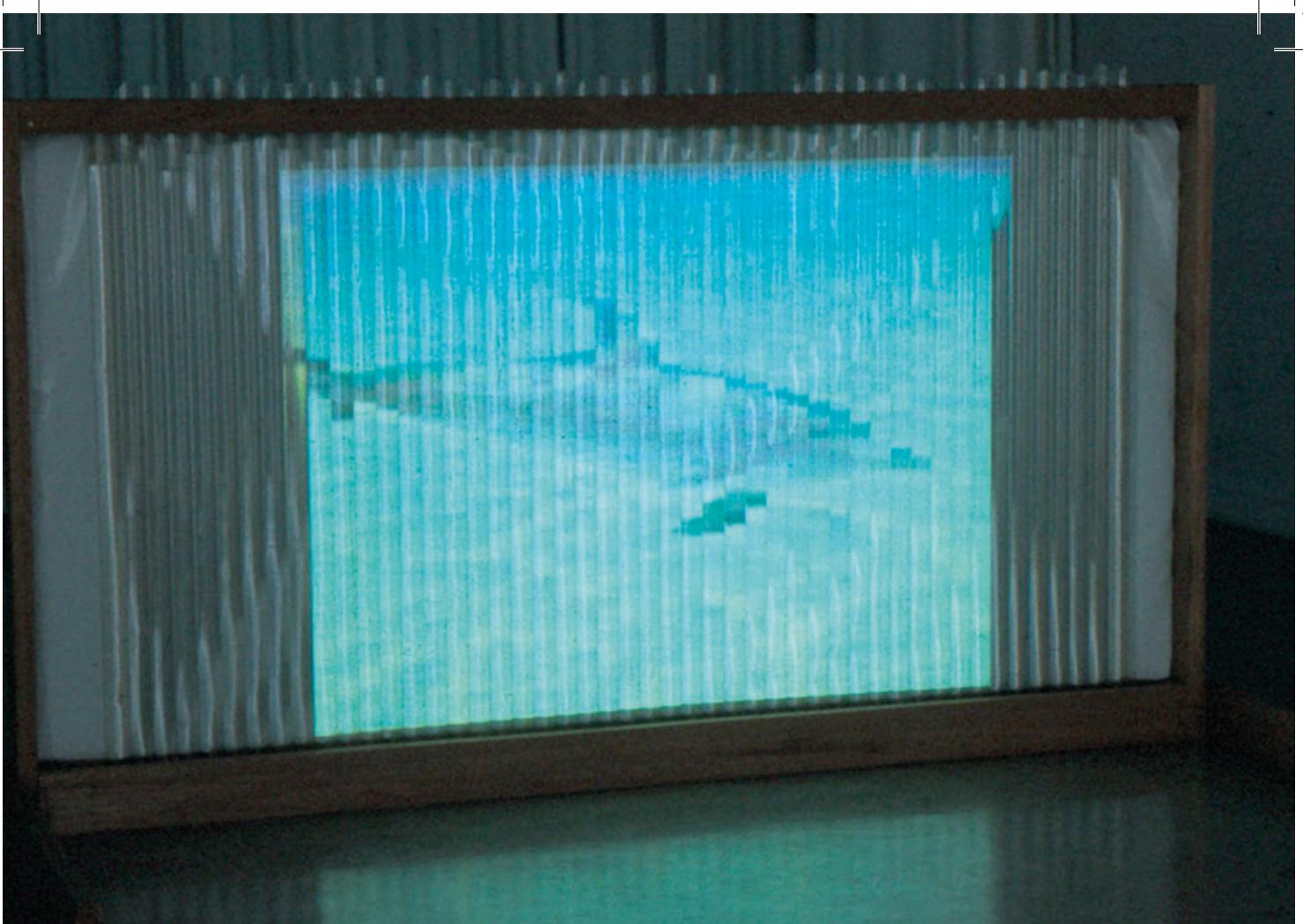
Наталія Голіброва / Соломія Савчук / Іван Цюпка
Bloody Mary, 1999
Відео

Natalia Golibrorda / Solomia Savchuk / Ivan Tsupka
Bloody Mary, 1999
Video



Ігор Гусєв
Фальшстарт, 1995
Відео

Igor Gusev
False Start, 1995
Video



Дмитро Дульфан
Atlantis, 1999
Відео-інсталяція

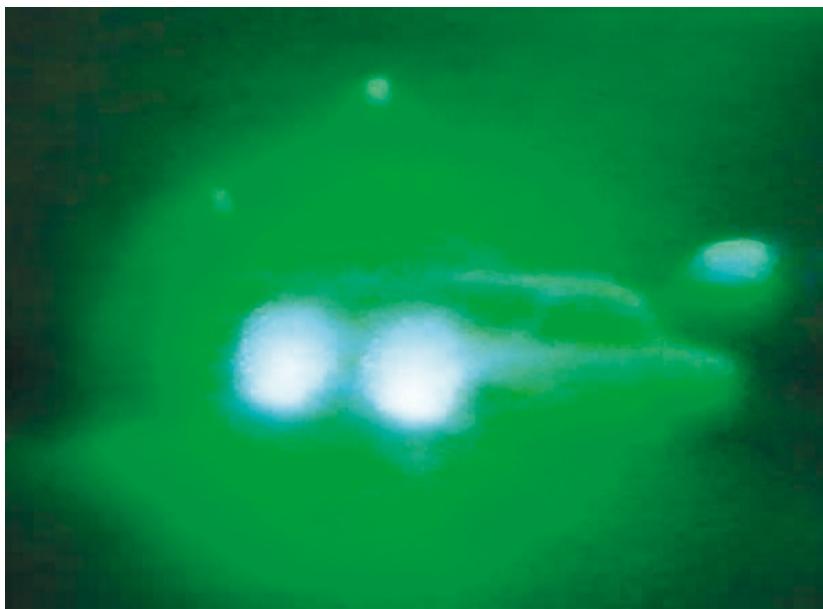
Dmytro Dulfan
Atlantis, 1999
Video installation



Володимир Єршихін
Останні новини, 1998
Відео

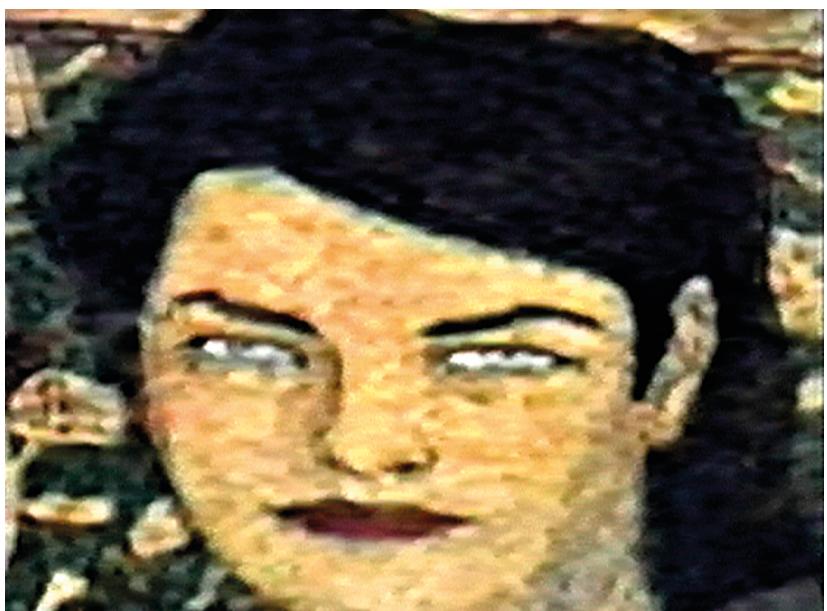
Volodymyr Yershikhin
Latest news, 1998
Video





Володимир Єршихін / В'ячеслав Машницький
Вогні великого міста, 1993
Відео

Volodymyr Yershyn / Vyacheslav Mashnytskyi
Big City Lights, 1993
Video



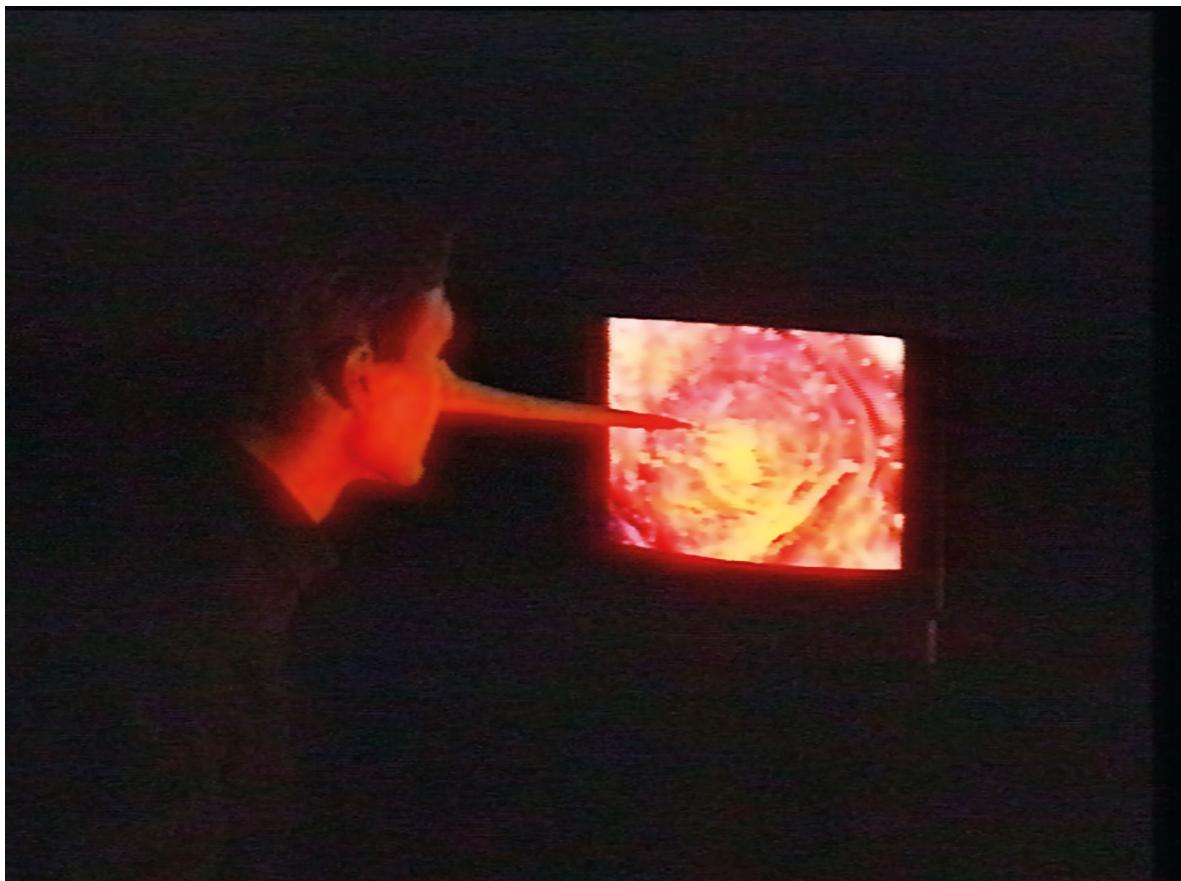
Ілля Ісупов
Жага, 1998
Відео

Illya Isupov
Zhaga, 1998
Video



Андрій Казанджій
Коли екрани стають тоншими, 1995
Відео

Andriy Kazandzhiiy
When the Screens Become Thinner, 1995
Video



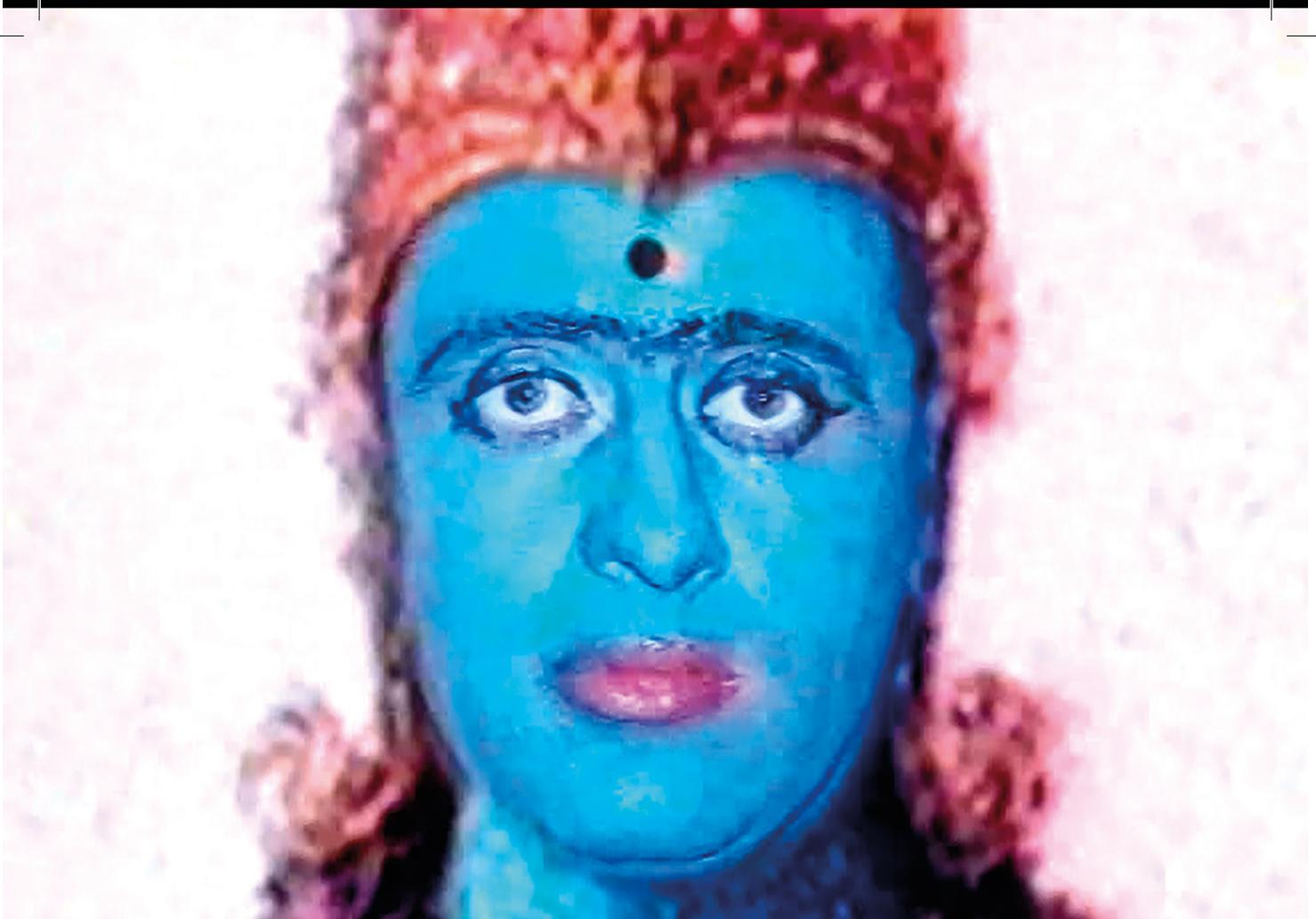
Гліб Катчук
Апокаліпсо, 1997
Відео

Gleb Katchuk
Apocalypso, 1997
Video



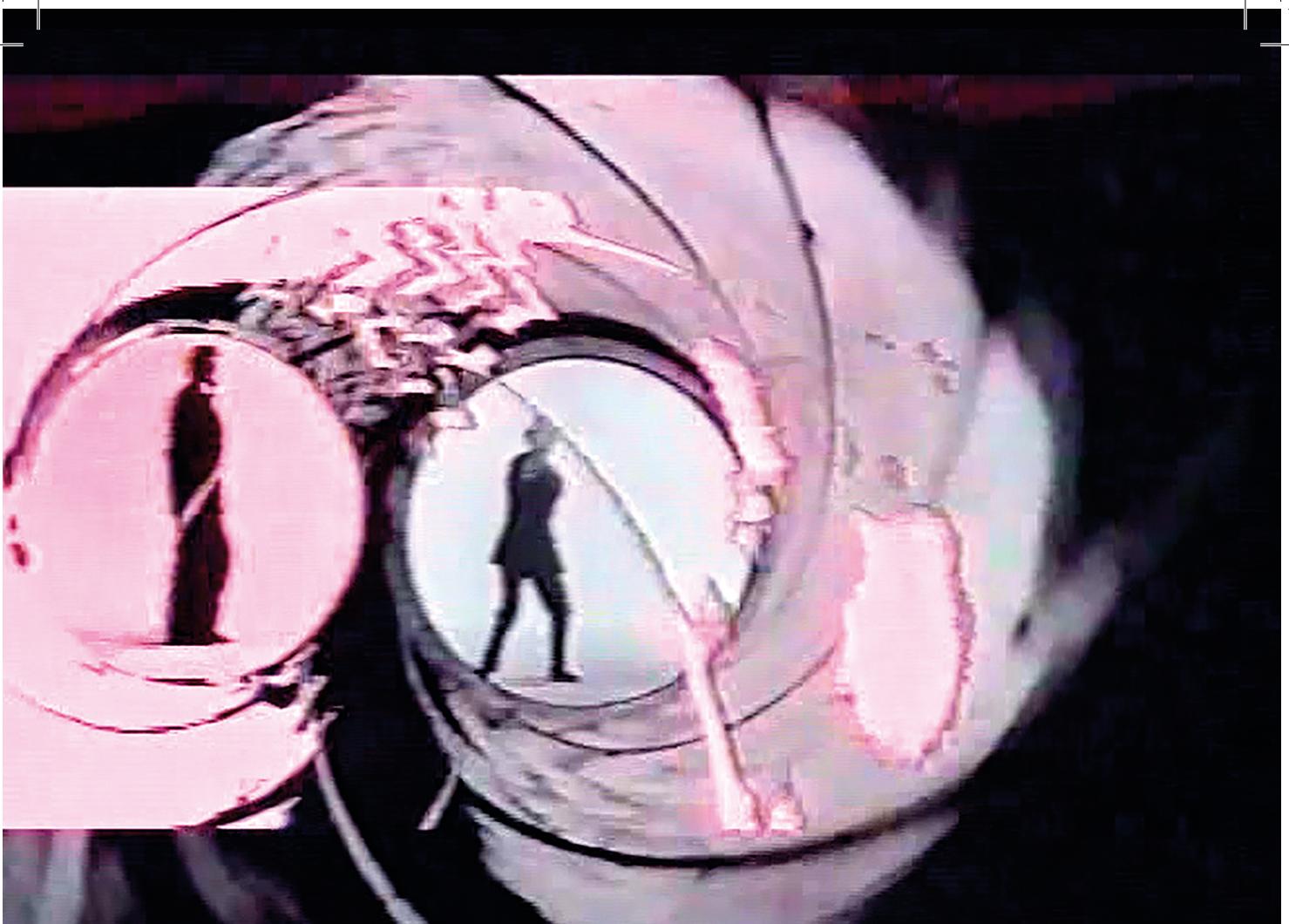
Гліб Катчук
Mельєс 2000, 1999
Відео

Gleb Katchuk
Melies 2000, 1999
Video



Гліб Катчук
Вбити Крішну, 1996
Відео

Gleb Katchuk
To Kill Krishna, 1996
Video



Гліб Катчук / Ольга Кашимбекова
007, 1999
Відео

Gleb Katchuk / Olga Kashimbekova
007, 1999
Video





Влодко Кауфман

Листи до землян або Восьма печать, 1993

Відео-документація гепенінгу

Надано «Міським медіаархівом» Центру міської історії

Центрально-Східної Європи

Vlodko Kaufman

Letters to Earthlings or the Eight Seal, 1993

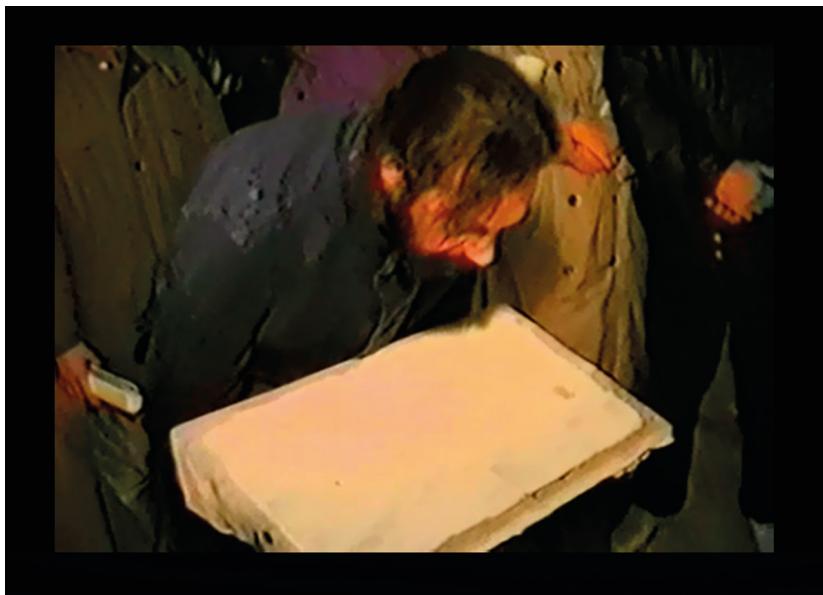
Video documentation of happening

Courtesy of the Urban Media Archive of Centre for Urban History of East Central Europe



Szuper Gallery
Black Rage, 1995
Відео

Szuper Gallery
Black Rage, 1995
Video



Павло Ковач-старший
Повішення картини, 1994
Відео-документація перформансу

Pavlo Kovach Sr.
Hanging of the Painting, 1994
Video documentation of performance



Ростислав Котерлін
Медитації на стику, 1995
Відео

Rostyslav Koterlin
Meditation at the Junction, 1995
Video



Юрій Кручак
O.T.S.E., 1998
Відео

Yuriy Kruchak
O.T.S.E., 1998
Video





Мирослав Кульчицький / Вадим Чекорський
Вона божеволіє від театру, 1995
Відео-інсталяція

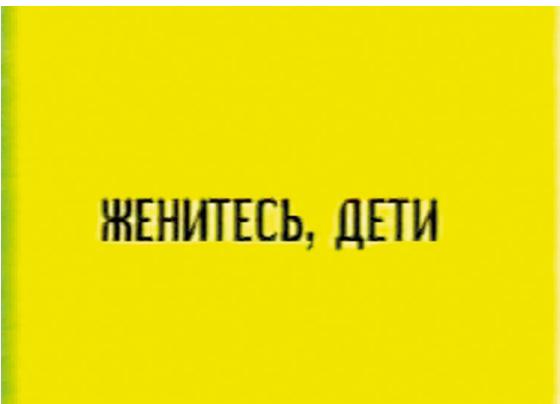
Miroslav Kulchitsky / Vadym Chekorsky
She's Mad About Theatre, 1995
Video installation



ARE ONLY. SALE OR RENTAL OF THIS CA

Мирослав Кульчицький / Вадим Чекорський
Екранна копія, 1998
Відео

Miroslav Kulchitsky / Vadym Chekorsky
Screen Copy, 1998
Video



ЖЕНИТЕСЬ, ДЕТИ



ДАЕШЬ МАНТЫ!



МЕЛЬНИЧУКА УБИЛИ.
ВСЕХ НЕ ПЕРЕБЬЁТЕ



КУЛЬЧИЦКИЙ ЖИВЕТ
ОДНИМИ КОНЦЕПЦІЯМИ

Мирослав Кульчицький / Вадим Чекорський
Офісні ігри, 1998
Відео

Miroslav Kulchitsky / Vadym Chekorsky
Office Games, 1998
Video



Мирослав Кульчицький / Вадим Чекорський
Highway Numan, 1998
Відео

Miroslav Kulchitsky / Vadym Chekorsky
Highway Numan, 1998
Video



Akuvido у співпраці з Альфредом Максименком

Хрести, 1993

Відео

Надано «Міським медіаархівом» Центру міської історії

Центрально-Східної Європи

Akuvido in collaboration with Alfred Maksymenko

Crosses, 1993

Video

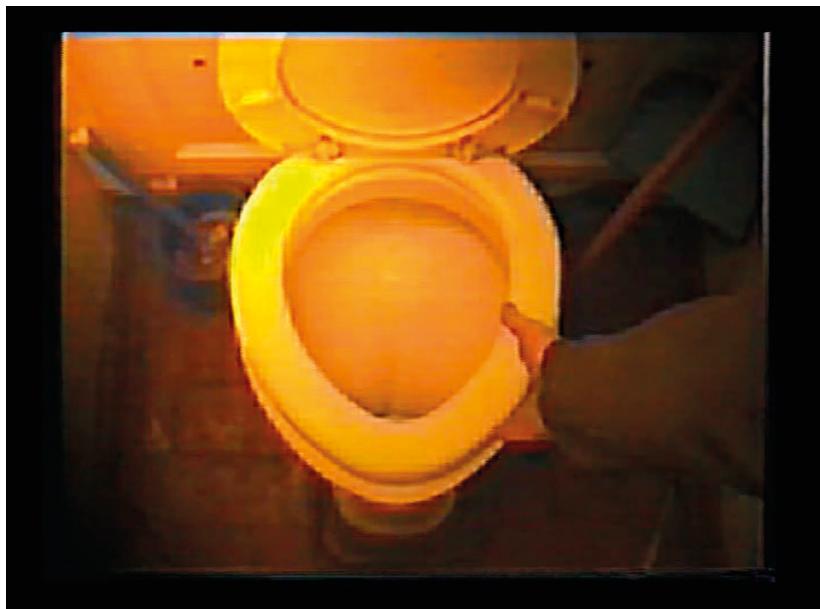
Courtesy of the Urban Media Archive of Centre for Urban

History of East Central Europe



Віктор Маляренко
Back in Black, 1998
Відео

Victor Malyarenko
Back in Black, 1998
Video



Максим Мамсіков
Швидкісний календар, 1997
Відео

Maksym Mamsikov
Speed Calendar, 1997
Video



Олег Мігас
Четвертий агрегатний стан, 1994
Відео

Oleg Migas
The Fourth State of Aggregation, 1994
Video



Володимир Мужескій
Медуза, 1995
Відео

Volodymyr Muzhesky
Medusa, 1995
Video



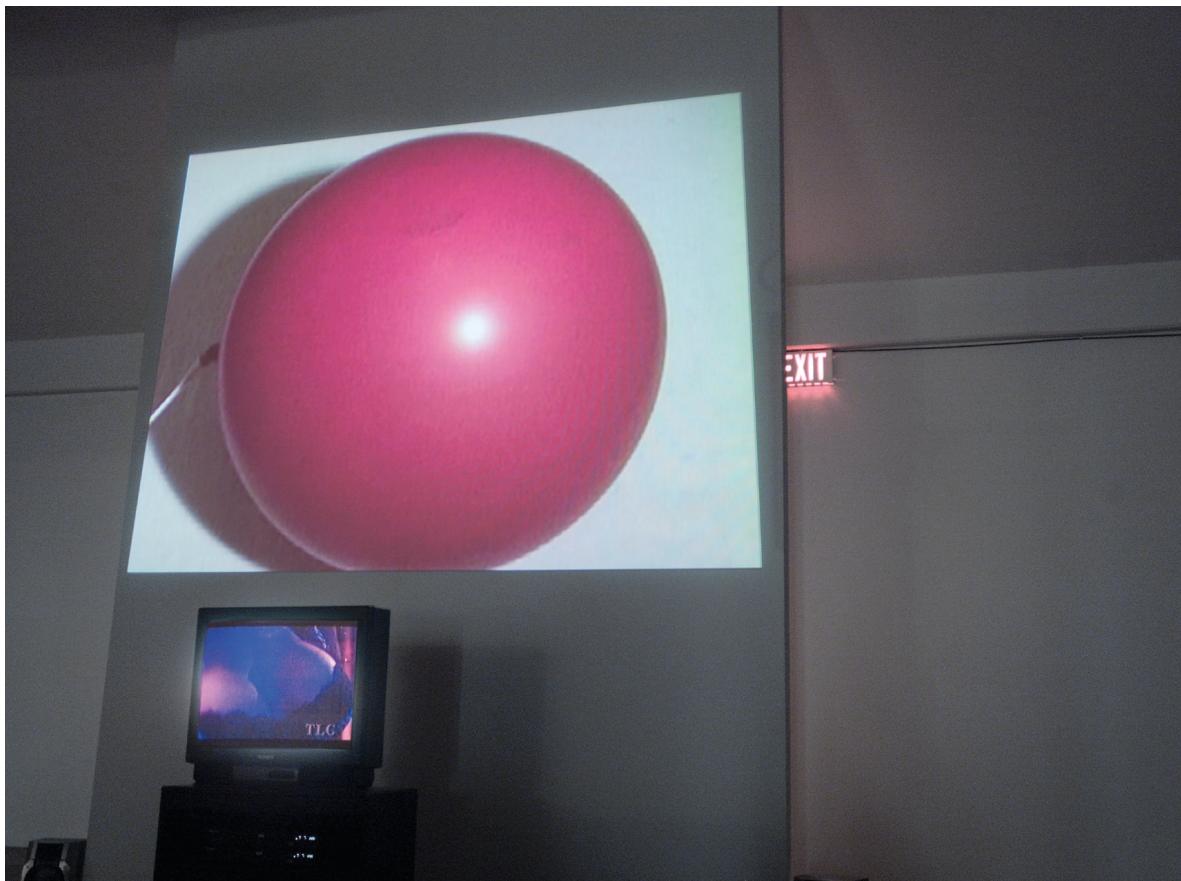
Вікторія Пархоменко
Як я себе ненавиджу, 1996
Відео

Viktoria Parkhomenko
How I Hate Myself, 1996
Video



Пилип Перловський
Eye Am Zoom, 1997
Відео

Phil Perlovsky
Eye Am Zoom, 1997
Video



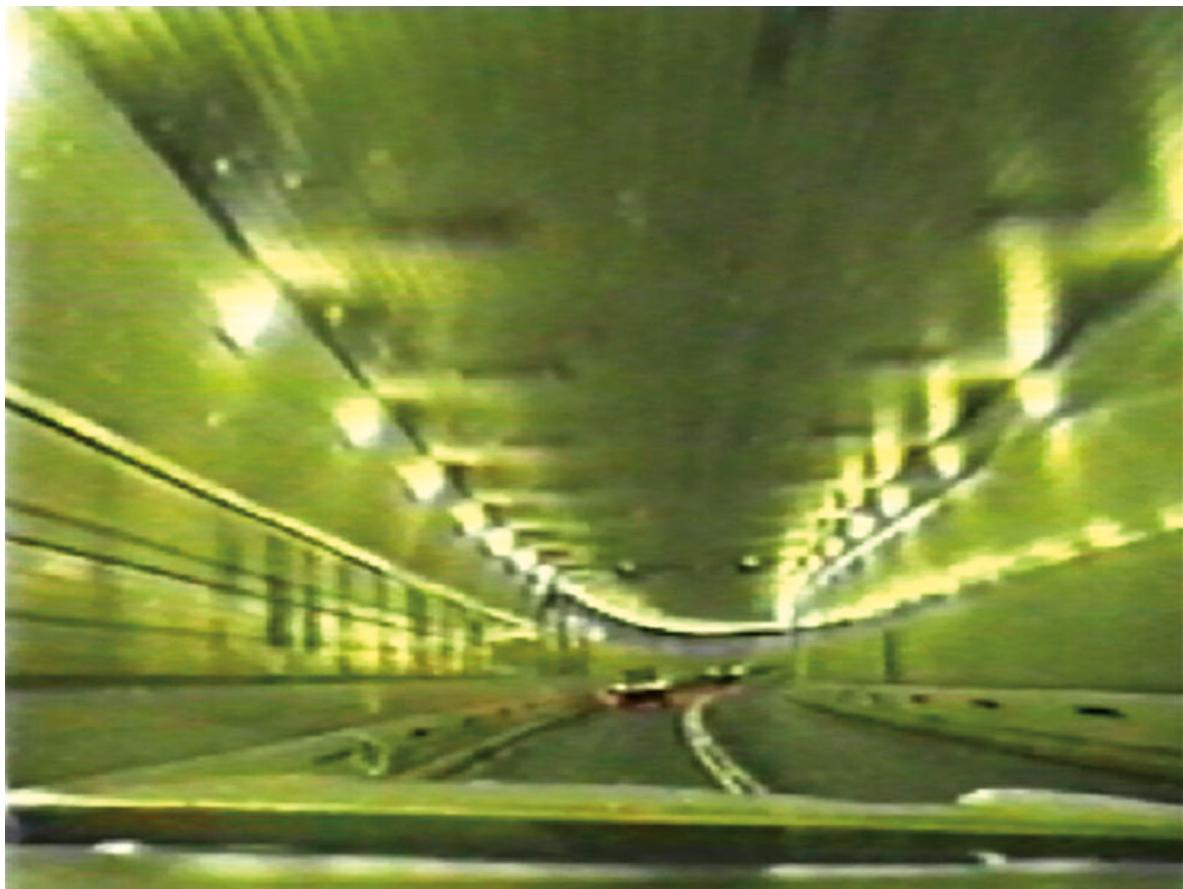
Тарас Полатайко
Сни, 1998
Відео-інсталяція

Taras Polataiko
Dreams, 1998
Video installation



Кирило Проценко
Yes, 1993
Відео

Kyrylo Protsenko
Yes, 1993
Video



Кирило Проценко
Радіо Євразія, 1998
Відео

Kyrylo Protsenko
Radio Eurasia, 1998
Video



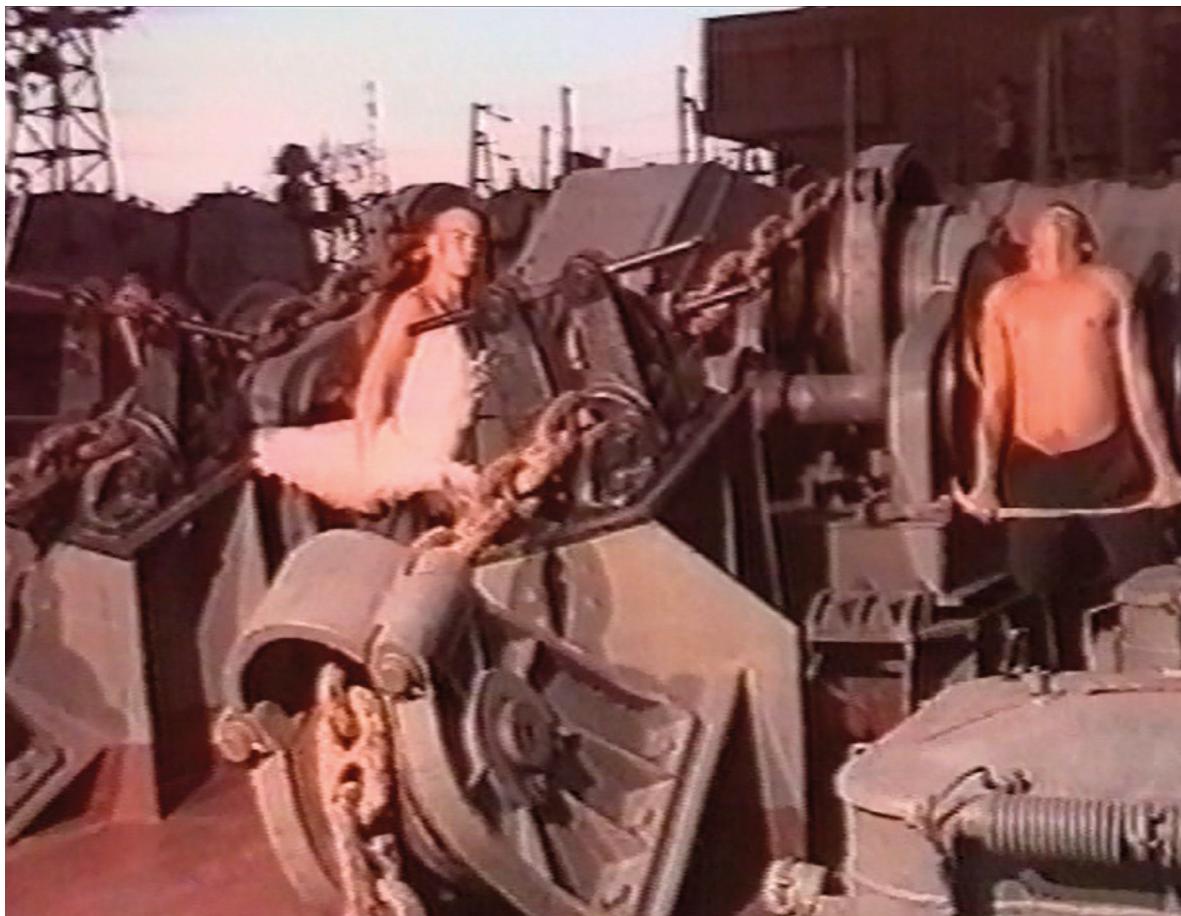
Олександр Ройтбурд
Гіпнотичний сеанс Еріка Тронсі, 1995
Відео-інсталяція

Oleksander Roitburd
Eric Troncy's Hypnotic Session, 1995
Video installation



Олександр Ройтбурд
Психodelічне вторгнення панцерника «Потьомкін»
у тавтологічний галюциноз Сергія Ейзенштейна, 1998
Відео-інсталяція

Oleksander Roitburd
Psychedelic Invasion of the Battleship Potyomkin into Sergey Eisenstein's Thautological Hallucinosis, 1998
Video installation



Арсен Савадов / Георгій Сенченко
Голоси любові, 1994
Відео

Arsen Savadov / Georgiy Senchenko
Voices of Love, 1994
Video





Арсен Савадов / Георгій Сенченко
Герби, 1994
Відео

Arsen Savadov / Georgiy Senchenko
Crests, 1994
Video



Арсен Савадов / Георгій Сенченко
No Woman, No Cry, 1995
Відео

Arsen Savadov / Georgiy Senchenko
No Woman, No Cry, 1995
Video



Юрій Соломко
Далеко на захід, 1999 – 2001
Відео

Yuri Solomko
Far to the West, 1999 – 2001
Video



Петро Старух

Der Winter Kaput, 1993

Відео-документація перформансу

Надано «Міським медіаархівом» Центру міської історії

Центрально-Східної Європи

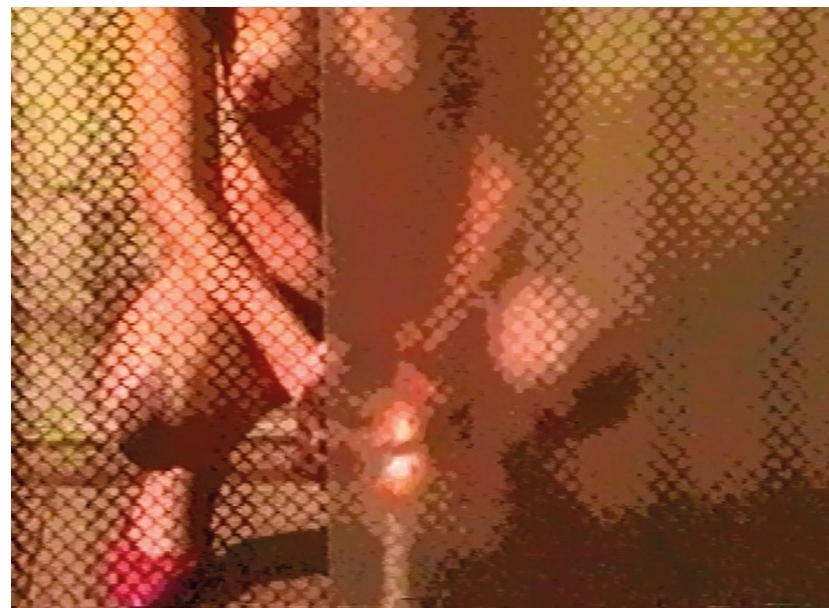
Petro Starukh

Der Winter Kaput, 1993

Video documentation of performance

Courtesy of the Urban Media Archive of Centre for Urban

History of East Central Europe



Анатоль Степаненко
Криптограма тілесності-5, 1992
Відео

Anatol Stepanenko
Cryptogram of Corporeality-5, 1992
Video



Фонд Мазоха
Мистецтво в космосі, 1993
Відео

Masoch Fund
Art in Space, 1993
Video



Василь Цаголов
Молочні сосиски, 1994
Відео

Vasyl Tsagolov
Milk Sausages, 1994
Video



Василь Цаголов
TV-News, 1998
Відео

Vasyl Tsagolov
TV-News, 1998
Video



Іван Цюпка
Kill'em All, 1999
Відео

Ivan Tsupka
Kill'em All, 1999
Video



Оксана Чепелик
Очевидна невідворотність, 1998
Відео

Oksana Chepelyk
Evident unavoidable, 1998
Video



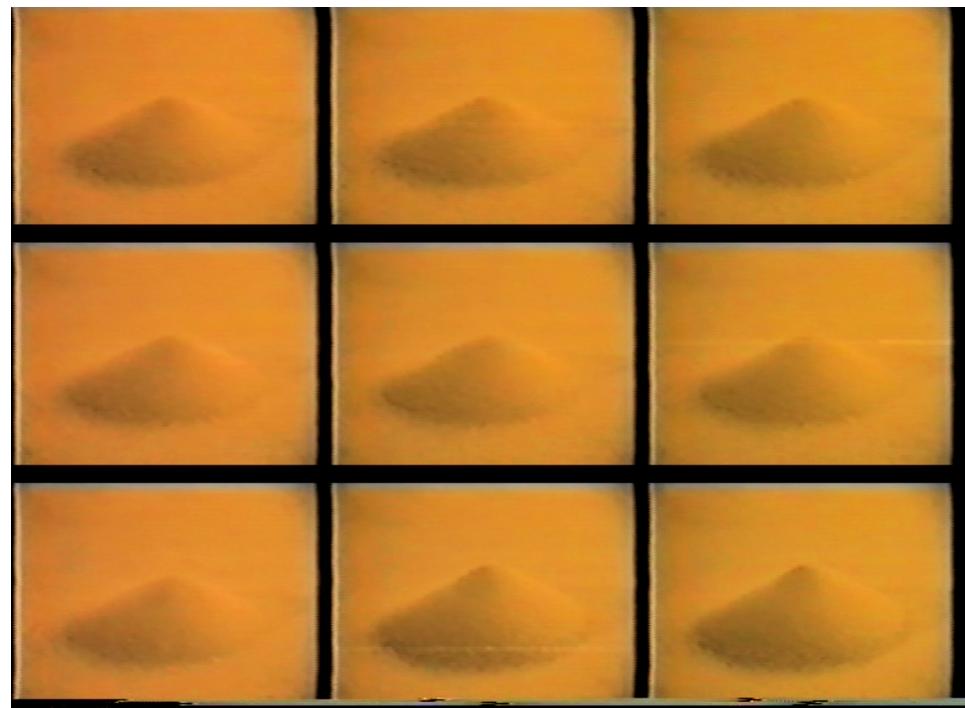
Ілля Чічкан
Мода, 1997
Відео

Illya Chichkan
Fashion, 1997
Video



Олександр Шевчук
Приголуб мене, коханий..., 1997
Відео

Oleksander Shevchuk
Caress Me, Darling..., 1997
Video



Сергій Якунін

Стільниковий об'єкт, 1998

Відео

Відео-документація перформансу

Надано «Міським медіаархівом» Центру міської історії

Центрально-Східної Європи

Serhiy Yakunin

Cellular object, 1998

Video

Video documentation of performance

Courtesy of the Urban Media Archive of Centre for Urban

History of East Central Europe





БЕЗ КВИТКА У РОЗШИРЕНЕ КІНО

**-
WITHOUT A TICKET TO
EXPANDED CINEMA**

Катерина Стукалова

Kateryna Stukalova

У

трьох відео, знятих Олександром Гнилицьким, Максимом Мамсіковим і Наталією Філоненко на початку 90-х років у київському сквоті «Паризька Комуна» та його околицях, відеокамера, що опинилася в руках у художників, виступає у різноманітних ролях. То вона є персонажем, об'єктом рефлексивного мистецького висловлювання — художник ходить вулицями з пінопластовим макетом камери, імітуючи відеозйомку, в той час як його знімають на справжню камеру («Реальна камера», 1992), то інструментом документації перформансу («Несення труни», 1992), то власне формотворчим виражальним засобом зі своєю специфікою фіксації та відтворення зображення («Криві дзеркала. Живі картини», 1993). Відчувається, що художникам не бракує ідей, а їхнє реальне життя з легкістю стає знімальним павільйоном і декораціями.

Нові технології прийшли в українське мистецтво не еволюційним, а революційним шляхом, стрімкоувіввавшись у повсякденну реальність разом із іншими благами та спокусами західної цивілізації. Звичайно, поява в продажу серійної доступної за ціною відеокамери на Заході наприкінці 60-х років теж викликала своєрідну революцію в історії мистецтва, але там цей новий виражальний інструмент потрапив у зовсім інший контекст.

I

In three videos made by Oleksander Hnylytskyj, Maksim Mamsikov and Natalia Filonenko in the early 1990s in and around the Paris Commune squat in Kyiv, the video camera in the artist's hands functions as a character, an object of reflexive artistic expression — the artist walks along streets pretending to be shooting with a styrofoam video camera while being recorded on an actual one (*Real Camera*, 1992), as a tool for documenting performance (*Bearing the Coffin*, 1992), or as a formative means of expression with its own special way of capturing and reproducing images (*Curved Mirrors. Living Pictures*, 1993). There is a sense that the artists have no shortage of ideas, and their real lives effortlessly provide a stage and scenery.

New technologies came to Ukrainian art not in an evolutionary, but in a revolutionary way, bursting their way into everyday realities along with other amenities and temptations from western civilization. The commercial availability of affordable video cameras in the West in the late 1960s also triggered a kind of revolution in the history of art, but there this new expressive tool existed in a completely different context.

Важливими для розуміння різниці між цими двома контекстами, звичайно ж, є очевидні та фундаментальні відмінності між візуальними культурами по різні боки залізної завіси, між декораціями пропаганди й масової комерційної культури, між технічними можливостями двох полюсів доперебудовного світу. Мало значення також й існування на Заході експериментального кінематографа, що послідовно розвивався та еволюціонував, тоді ж як у пізнньому СРСР радикальні експерименти з кіномовою були поодинокими й маргіналізованими (наприклад, обмеженими простором науково-популярного кіно, як-от у творчості Владіміра Кобріна).

Однак ще важливішими для розуміння цього контексту є процеси, що відбувалися всередині самого візуального мистецтва та його жанрової структури. Відео — з його мобільністю, імпровізаційністю, з можливістю зафіксувати те, що відбувається тут і зараз, можливістю відтворення на носіях із широким діапазоном розмірів і форм-факторів, з іншими принципами монтажу (а спочатку взагалі відсутністю можливості монтажу) — швидко зайняло своє місце в арсеналі художників, які працювали в нових синтетичних і time-based жанрах інсталяції, перформансу, акціонізму. А отже, відео-арт став не так локомотивом для перенесення ідей експериментального кіно в сферу візуального мистецтва, як надзвичайно ефективним розширенням формального й образного інструментарію вже наявних жанрів сучасного мистецтва. У світлі відеопроекції, як у променях якогось чарівного ліхтаря, весь різnobій «-іzmів» і форм раптом став оформленуватися у той спектакулярний міжнародний стиль сучасного мистецтва, яким ми знаємо його протягом декількох останніх десятиліть.

Important to understanding the difference between these two contexts are the obvious fundamental differences between visual culture on both sides of the Iron Curtain, between the scenery of propaganda and mass commercial culture, between the technical capabilities of the two poles of the pre-perestroika world. Experimental cinematography was developing and evolving gradually in the West, while in the late USSR radical experiments were rare and marginalized (for example, limited to popular science films like those made by Vladimir Kobrin).

However, even more important to understanding this context are the processes taking place within the visual arts. Video, with its mobility, improvisation, ability to capture the here and now, ability to be reproduced on mediums of a wide range of sizes and form factors, with different principles of editing (without any ability to edit early on) quickly took its place in the arsenal of artists working in new synthetic and time-based genres of installation, performance, and actionism. Video art became not only and not so much a locomotive for transferring the ideas of experimental cinema to the realm of visual art, but as an extremely effective expansion of the formal and figurative tools of existing genres of contemporary art. Cast in the light of video projection, like the rays of a magic lantern, all the -isms and forms suddenly began to shape into the spectacular international style of contemporary art as we have known it over the past several decades.

В Україні початку 90-х проникнення відео в арсенал художників відбувалося практично одночасно із зародженням жанрового розмаїття, покликаного зруйнувати конвенціональну систему видів мистецтва, що дісталася у спадок від радянської епохи. За процесами, що відбувалися в українському сучасному мистецтві в той період, коли в ньому, поряд із іншими новими формами й медіа, почав виникати жанр відео-арту (перша половина 90-х років), в українському мистецтвознавстві закріпилося визначення «розкартинення». Термін ввів Олександр Соловйов уже 1993 року в програмній статті для московського «Художнього журналу»¹.

«Розкартинення» є частиною більш широкої та фактично вже офіційної версії розвитку українського мистецтва, яка будується на таких фундаментальних положеннях, як «картинність» київського художнього мислення (причиною якого називають те, що переважна більшість представників київської сцени того часу були вихідцями з академії та вчилися в майстрів соцреалістичної картини); критичний і комерційний успіх у 1987 році в Москві картини Арсена Савадова й Георгія Сенченка «Печаль Клеопатри» і спровокована ним хвиля трансавангардного необарокового живопису в середовищі київських і одеських художників. Серед причин подальшого «розкартинення» називають як вплив на художників західного контексту, де постмодернізм загалом і живопис зокрема якраз сходили зі сцени, так і локальну кризу експозиційності.

¹ Соловьев А. На путях «раскартинивания» / А. Соловьев // Художественный журнал. —1993. — № 1.

In Ukraine in the early 1990s, video penetrated the creative arsenal almost simultaneously with the birth of different genres that would destroy the conventional system of art forms inherited from the Soviet era. The processes taking place in Ukrainian contemporary art during the first half of the 1990s, when video art emerged as a genre along with other new forms and media, were referred to as “unpainting” — a term coined by Oleksander Soloviov in his 1993 article for *Moscow Art Magazine*¹.

“Unpainting” is part of a broader and more official version of the development of Ukrainian art that is built on such fundamental notions as the picture-based artistic thinking in Kyiv (due to most representatives of the Kyiv art scene at the time having graduated from the academy and studied with masters of social realist painting); the critical and commercial success of Arsen Savadov and Georgy Senchenko’s *Sadness of Cleopatra* in Moscow in 1987 that set off a wave of transavantgarde neo-baroque painting by Kyiv and Odessa artists; further “unpainting” (among the reasons being the influence of the western context, where postmodernism in general and painting in particular were leaving the stage, and the local exhibition crisis).

1 A. Solovyov. On paths of “unpainting” / A. Solovyov // Art Journal. — 1993 — № 1.



Юрій Кручак

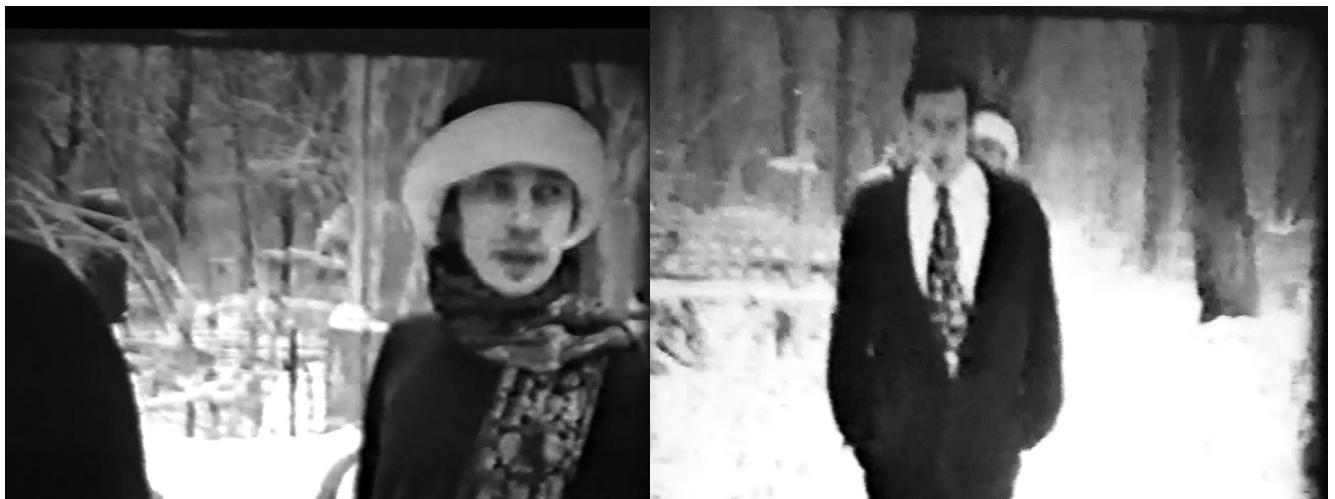
Natasha, 1998

Відео

Yuriy Kruchak

Natasha, 1998

Video



Ілля Чічкан

Alter Idem, 1994

Відео

Illya Chichkan

Alter Idem, 1994

Video



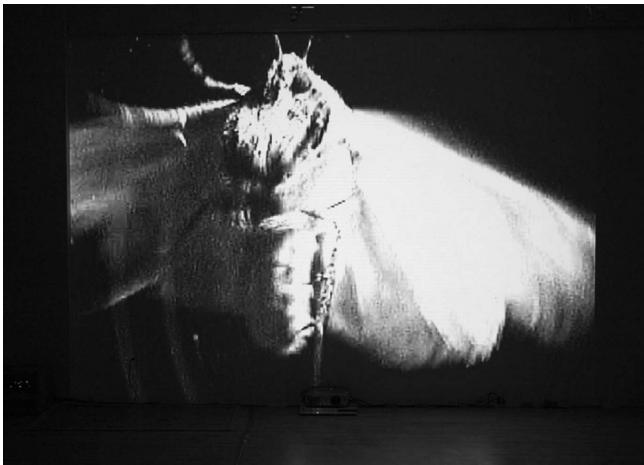
У межах цього наративу вибір живопису українськими художниками кінця 80-х - початку 90-х років представляється явищем не ситуативним, а ідеологічним; їх порівнюють із трансавангардистами Італії або німецькими Neue Wilde, які, володіючи всіма можливими образними засобами, від найбільш традиційних до найбільш інноваційних, зверталися до живопису. Інший висновок, який може випливати з теорії «картиноцентричності» й подальшого «розкартинення», — що спочатку художники були своєрідними заручниками радянської академічної традиції з її великою картиною на вершині жанрової ієрархії, а згодом стали поступово вибиратися з-під її гніту. Ця теорія добре працює з «Печаллю Клеопатри» як точкою відліку, однак якщо спробувати трохи змінити оптику, стає тільки однією з можливих версій, а групова «картиноцентричність» розпадається на багато різних «картиностей» з абсолютно неоднаковими витоками й мотивами. Діалог дуєту Савадова та Сенченка, а згодом самого Савадова з академічною (до того ж, не тільки і не так із соцреалістичною, як з історичною європейською) традицією очевидний. Менш очевидно або, принаймні, менш загальновизнано — те, що цей діалог у жодному разі не закінчився з початком «розкартинення».

Another conclusion that could be derived from the theory of “painting-centricity” and subsequent “unpainting” is that at first artists were almost hostages to the Soviet academic tradition with painting at the top of its genre hierarchy, and then gradually began to withdraw from its yoke. This theory works well as a point of reference with *Sadness of Cleopatra*, but if you try to change the optics slightly, it becomes just one possible version, and group “painting-centricity” falls apart into many “painting-isms” with different origins and motives. The dialogue between the duo of Savadov and Senchenko and the academic tradition (not so much with social realist, but with historical European) is obvious. What is less obvious, or at least less generally recognized, is that this dialogue didn’t end with the beginning of “unpainting.”

Спільні відео дуєту («Голоси любові», 1994) та фотосерії Савадова («Донбас-шоколад», 1997, «Колективне червоне», 1998), з їхніми багатофігурними композиціями й колоритом, почерпнутими в європейського романтизму, показують, що перехід до інших медіа принципово не змінив того, з якими саме візуальними та ідеологічними кодами працювали художники. А саме повернення Савадова до живопису протягом останніх десятиліть викликає асоціації, радше, з салонним академізмом.

Тарас Полатайко
Міль, 1998
Відео-інсталяція

Taras Polataiko
The Moth, 1998
Video installation



The duo's videos (*Voices of Love*, 1994) and Savadov's photo series (*Donbass Chocolate*, 1997, *Collective Red*, 1998), with their multi-figure compositions and palette gleaned from European romanticism, showed that the transition to different media didn't change the visual and ideological codes artists worked with. Whereas Savadov's return to painting in recent decades seems associated more with salon academism.

У більшості інших художників так званої «Нової хвилі» діалог з академічним живописом далеко не такий очевидний. Навіть коли вони користувалися живописом як основним засобом художнього вираження, їхня «картиноцентричність» була радше вимушеною, а образність живилась і з інших джерел.

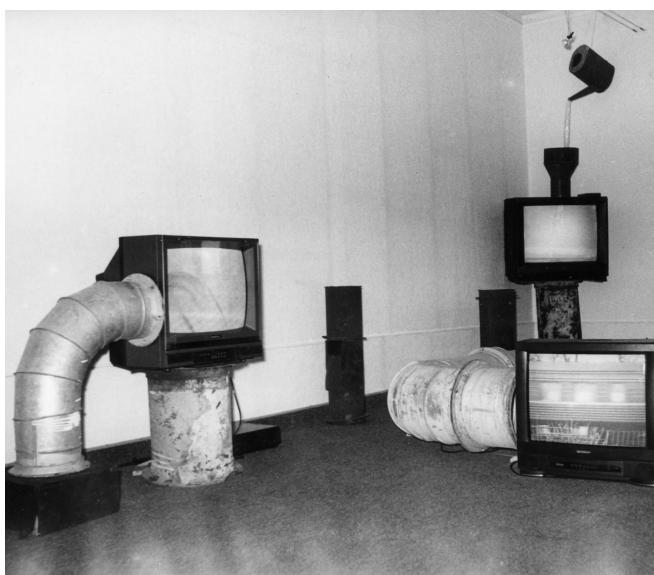
Уже в 70-ті роки американський дослідник культури Джин Янгблад публікує книгу під назвою *Expanded Cinema*, в якій описує не лише те, як індустрія рухомих образів, яка перетворилася на мережу *Intermedia*, що огорнула планету, буде розвиватися та еволюціонувати в найближчому майбутньому, поступово підміняючи собою реальність («Ми стаємо свідками трансформації самої сутності життя на землі. Мистецтво, наука й метафізика, що так довго були розділені в західному світі з його спеціалізацією, знову сходяться в одній точці; інтерфейс відкриває ширшу та глибшу реальність, що очікує на наше дослідження»)², а й те, як вона вже змінила свідомість сучасної людини, її комунікацію з навколишнім світом та її творчі стратегії.

Едуард Колодій /
Віктор Ходзинський
Локальне зондування
1995
Відео-інсталяція

Eduard Kolodiy /
Igor Khodzinskiy
Local Sondage, 1995
Video installation

² Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1970., P. 45

With most other artists of the so-called “New Wave”, dialogue with academic painting isn’t that obvious. Even when painting was their main means of artistic expression, their “painting-centricity” was most likely forced, and its imagery was fed from other sources.



American cultural critic Gene Youngblood published a book in 1970 titled *Expanded Cinema* about how the industry of moving pictures, having transformed into the planet-spanning Intermedia network, will develop and evolve in the near future, gradually replacing reality (“We are witnessing a metamorphosis in the nature of life on earth. Art, science, and metaphysics, separated for so long in the specialized world of Western man, are reconverging; the interface reveals a broader and deeper reality awaiting our investigation.”) ², and how it has already changed the consciousness of modern man, his communication with the surrounding world, and his creative strategies.

² Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1970., P. 45

Може здатися, що в цьому глобальному розширеному кінотеатрі пострадянські люди кінця 80-х – початку 90-х виявилися людьми без квитка — такими, які можуть поглянути на заповітний екран хіба що крізь шпарину в паркані. У нашій реальності не існувало грандіозних мультиекранних проекцій на промислових виставках і в музеях, кабельного телебачення та поглинаючих відеоігор із задньою проекцією. Як зазначав ще 1988 року Михаїл Ямпольський, «сільський тік у наших фільмах часто виглядає значно менш “реальним”, аніж космічний фрегат у Лукаса»³.

Утім, у книзі Янгблада ясно дається зрозуміти, що у феномені «розширеного кіно» важливі не різноманітність і якість образів, яким піддається наша свідомість, а самий факт зіткнення з ними.

«Інтермедіальна мережа зробила нас усіх художниками задорученням. Десять років перегляду телевізора прирівнюються до проходження поглиблених курсу акторської гри, сценарної та режисерської майстерності. Безперервна дія телебачення в масивних дозах змушує нас бачити їхні методи та кліше ясніше; таємниці більше немає, ми майже можемо самі створювати телепрограми. Парадоксально — це явище несе в собі можливість остаточного позбавлення кіно від пуповини театру та літератури»⁴.

3 Ямпольский, М. Кино без кино Искусство кино. – 1988. – № 6. – С. 88–94.

4 Youngblood, Gene. *Expanded Cinema*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1970., – P. 58

It's as if in the late 1980s — early 1990s post-Soviet people didn't have a ticket to this global expanded movie theater, and could only see the cherished screen through a crack in the fence. In our realities there were no grandiose multi-screen projections at industry exhibitions and museums, cable television, or immersive arcade games played on rear projection displays. As Mikhail Yampolsky noted back in 1988, "The village barn in our films often looks less 'real' than [George] Lucas's spaceships."³

But Youngblood's book makes it clear that the important part of the phenomenon of "expanded cinema" is not the variety and quality of images we encounter, but the encounter itself. "The intermedia network has made all of us artists by proxy. A decade of television-watching is equal to a comprehensive course in dramatic acting, writing, and filming. Compressed in such constant and massive dosage, we begin to see the methods and clichés more clearly; the mystique is gone — we could almost do it ourselves. [...] Paradoxically this phenomenon carries with it the potential of finally liberating cinema from its umbilical to theatre and literature..."⁴

3 Yampolski, M. *Cinema without Cinema. The Art of Cinema.* – 1988. – № 6. – P. 88–94.

4 Youngblood, Gene. *Expanded Cinema.* New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1970., – P. 58

Якщо поглянути на живопис багатьох українських художників на межі 80–90-х, то легко помітити, як вони позбавляються не лише від пуповини театру та літератури, а й від самої пуповини «картинного» мислення, до того ж, позбавлення від останнього відбувається найшвидше. Тут ще часто є завіси й лаштунки, але самий простір ущільнюється або ж його задня стінка протикається (Олександр Гнилицький, «Народження Буратіно», 1991, Максим Мамсіков, «Нора», 1993).

Більшість картин починають нагадувати проекцію на білий екран полотна (Олег Голосій, Олександр Гнилицький, Максим Мамсіков, Ігор Гусєв, Кирило Проценко). Про «кінематографічність» пізніх картин Голосія писали практично всі дослідники його творчості, та навряд чи можна вважати випадковістю те, що з його картин брати Алєйнікови створили фільм «Любов Миколи Березкіна» (1994). Деякі художники використовують проекцію безпосередньо — Ілля Чічкан пише «відеоживопис», проектуючи стоп-кадри на полотно, Юрій Соломко працює вже з кількома проекційними шарами, накладаючи класичні картини на двомірну проекцію земної поверхні.

Тут ми стикаємося з феноменом медіа-мистецтва в умовах відсутності медіа, кіно, побаченого «людиною без кіноапарата» та спроектованого олійними фарбами на комбінатівське полотно 2x3 метри — феноменом, який входить до пантеону «розширеного кіно» на рівних правах із зображеннями, продряпаними на плівці, побаченими під час ЛСД-тріпу або показаними в Будинку кіно.

If you look at the paintings made by many Ukrainian artists at the turn of the 1980s/1990s, it's easy to see how they are being liberated not only from the umbilical of theater and literature, but from the umbilical of pictorial thinking — with the latter happening fastest. There are still curtains, but the space itself is being flattened or its back wall is being pierced. (Oleksander Hnylytskyj, *Birth of Pinocchio*, 1991, Maksim Mamsikov, *Hole*, 1993). Most of the paintings begin to resemble projections on white canvas screens (Oleg Golosiy, Oleksander Hnylytskyj, Maksim Mamsikov, Igor Gusev, Kirill Protsenko). Nearly everyone who studied Golosiy wrote about the “cinematographic-ness” of his late paintings, and so it's no coincidence that the Aleinikov brothers used his paintings to make their film *Nikolay Berezkin's Love Story* (1994). Some artists use projection directly: Illya Chichkan makes “video-paintings” by projecting still images on canvas, while Yuri Solomko works with several projection layers, imposing classical paintings on a two-dimensional projection of the earth's surface.

Here we encounter the phenomenon of media art in the absence of media, film “seen without a video camera” and projected with oil paints onto a 2x3 meters canvas — a phenomenon that enters the pantheon of “expanded cinema” on equal terms with images scratched onto film, seen during an LSD trip, or shown at the cinema.



Валерія Трубіна / Наталія Філоненко

Narечені, 1999

Відео

Камера: Іван Сауткін

Valeria Trubina / Natalia Filonenko

Brides, 1999

Video

Camera: Ivan Sautkin



Олександр Гнилицький / Наталія Філоненко / Максим Мамсіков
Несіння труни, 1992
Відео-документація перформансу

Oleksander Hnylytskyj / Natalia Filonenko / Maksym Mamzikov
Bearing the Coffin, 1992
Video documentation of performance

Найбільш послідовним і плідним українським художником 90-х років, який працював з медійними ідеями практично без доступу до нових технологій, був Василь Цаголов. У його концепції Твердого Телебачення, розробку якої художник почав 1992 року, з одного боку, легко вгадуються обриси платонівського міфу про печеру (невипадково назва виставки Цаголова 1992 року «Світ без ідей» безпосередньо апелює до Платона), з іншого боку, — робиться дещо страхітливе пророцтво про епоху постправди і фейкових новин, яка втілилася в реальність за чверть століття. Трактуючи світ як фікцію, проекцію, набір імітаційних подій, Цаголов будував свою художню практику 90-х як серію експериментів, у яких різні медіа випробовуються на їхню здатність стати ідеальним нарративним інструментом для опису цієї фікції — живопис («Гума почуттів», 1992), постановочна фотографія («Світ без ідей», 1992, «Кримінальний тиждень», 1994, «Soft Horrors», 1998), відеоякзасібфіксації інсценованої події («Карла Маркса — Пер Лашез», 1992, «The End», 1995) і відео як кінематографічний інструмент («Молочні сосиски», 1994).

The most consistent and productive Ukrainian artist of the 1990s who worked with media ideas without access to new technologies was Vasyl Tsagolov. In his concept of Solid Television, which he began developing in 1992, it is easy to see an outline of Plato's allegory of the cave (not surprisingly, Tsagolov's 1992 exhibition title *World Without Ideas* appealed directly to Plato) on the one hand.

On the other hand he makes several frightening prophecies that would become reality during the age of post-truth and fake news a quarter century later. Treating the world as fiction, projection, a collection of simulated events, Tsagolov built his artistic practice in the 1990s as a series of experiments in which different media were tested for their ability to become the ideal narrative tool to describe this fiction: painting (*Rubber of Feelings*, 1992), staged photography (*World Without Ideas*, 1992, *Criminal Week*, 1994, *Soft Horrors*, 1998), video as a means of recording a staged event (*Père Lachaise on Karl Marx Street*, 1992, *The End*, 1995) and video as a cinematographic tool (*Milk Sausages*, 1994).



Василь Цаголов

Робітник і колгоспник, 1995

Відео-документація перформансу

Камера: Сергій Якунін

Надано «Міським медіаархівом» Центру

міської історії Центрально-Східної Європи

Vasyl Tsagolov

Worker and Collective Farmer, 1995

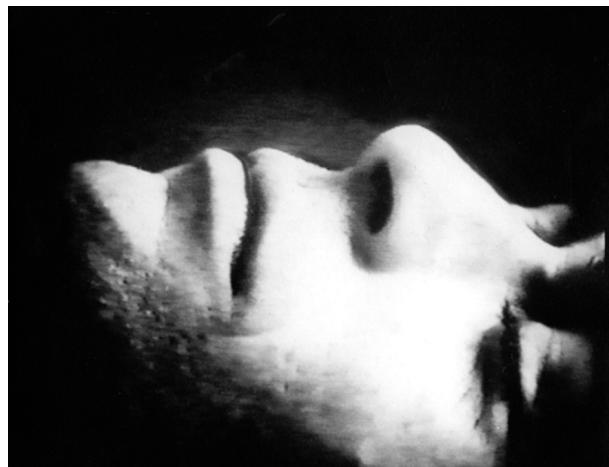
Video documentation of performance

Camera: Serhiy Yakunin

Courtesy of the Urban Media Archive of Centre for Urban

History of East Central Europe

Своєрідним апофеозом цього експерименту, що розтягнувся на кілька років, можна вважати фільм «TV-News», який був знятий для виставки 1998 року «Інтермедіа» і є добіркою псевдоновин, що обеззброює глядача своєю підкресленою безглуздістю. Далі в цій еволюції шлях художника міг би пролягати до хакінгу телетрансляцій, спецефектів, інтернету — однак Цаголов здійснив несподіваний поворот назад до живопису. Еволюційна траєкторія руху, яка так добре вкладалася в теорію про «розкартинення», несподівано виявилася всього-на- всього петлею.



Василь Цаголов

The End, 1995

Відео

Vasyl Tsagolov

The End, 1995

Video

The film *TV-News* could be considered a kind of apotheosis of this years-long experiment.

Made for the *Intermedia* exhibition in 1998, it features a series of pseudo-news stories that disarm the viewer with their exaggerated absurdity.

Although the artist could have continued down this evolutionary path into TV hacking, special effects and the internet, Tsagolov made an unexpected return to painting. The evolutionary trajectory that fit so well into the theory of “unpainting” unexpectedly turned out to be just a loop.

Якщо творчість Цаголова в 90-ті виглядала такою, що еволюціонує за практично дарвіністською траєкторією (живопис — фото — відео), то історію іншого стовпа українського «медіа-арту без медіа», Олександра Гнилицького, можна сміливо охарактеризувати як археологічну та нелінійну. Мистецтво Гнилицького існує в тому історичному наративі, де предтечею монітора є ткацький верстат, кінематографа — тауматропи вікторіанської епохи і камери-обскури художників Відродження, робототехніки — механічні іграшки XVII століття тощо. Незважаючи на те, що протягом 90-х Гнилицький практично не створив робіт, які формально можна було б зарахувати до медіа-мистецтва, кожен його твір внутрішньо і потенційно медіальний через постійну гру художника з оптикою, поглядом, викривленням. Уже в живописі Гнилицький усіма силами намагається перенести зображення з двомірної поверхні в інший простір — концептуально чи оптично відсторонений від полотна.

If Tsagolov's work in the 1990s seemed to evolve along a Darwinian trajectory (painting—photography—video), the story of another Ukrainian pillar of “media art without media” — Oleksander Hnylytskyj — can be described as archeological and non-linear. Hnylytskyj's art exists in that historical narrative where the precursor of the monitor is the loom, the precursors of the cinematography are the thaumatropes of the Victorian era and camera obscuras of the Renaissance, the precursor of robotics are the mechanical toys of the 17 th century, etc. Despite the fact that in the 1990s Hnylytsky made almost no works that could formally be considered media art, each of his works had an internal media potential on account of the artist's constant play with optics, view and distortion.

In his paintings Hnylytskyj tries in every way to transfer the image from a two-dimensional surface to another space — conceptually or optically detached from the canvas.

У книзі «Демон і лабірінт» Михаїл Ямпольській цитує думки Джона Локка про мистецтво анаморфози: «Малюнок, складений таким чином із частин, у яких не видно жодної симетрії і жодного порядку, сам по собі представляє не більш плутану річ, аніж картина похмурого неба, яку ніхто не буде вважати плутаною картиною, хоча в ній так само мало порядку в кольорі й обрисах». Ямпольській розвиває цю думку: «Хмара не здається нам хаотичною тому, що ми застосували до її обрисів правильну назву. Слово, таким чином, проектується на хаос ліній подібно до дзеркала, яке підносять до анаморфози. Дзеркало, таким чином, діє саме як словесне позначення, назва, надаючи зображеню характер алегорії»⁵. Уся творчість Гнилицького просякнута темою анаморфози, хаотичної дійсності, яка складається в образ то шляхом називання, часом парадоксального, то за допомогою оптичних й кінетичних трюків, а згодом знову розпадається на безліч відображень і викривлених фрагментів. Ця хиткість, неможливість синтезувати будь-яку візуальну константу, що стала очевидною ще в «Кривих дзеркалах. Живих картинах», досягає свого апофеозу в найбільш пізніх живописних роботах художника.

5 Ямпольский, Михаил. Демон и Лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М. : Новое литературное обозрение, 1996, С.224-225.

In his book *The Demon and the Labyrinth*, Yampolsky quotes John Locke's ideas on anamorphic art: "A drawing made in this way of parts in which there is no visible symmetry or order is in itself no more confusing than a painting of a cloudy sky that nobody will consider a confused painting, although there is equally little order in the colors and contours."

Yampolsky expand on this idea: "A cloud doesn't seem chaotic to us because we gave its contours a proper name. The word thus projects chaos onto the lines like a mirror, similar to anamorphosis. [...] The mirror thus acts as a verbal designation, a name giving the image an allegorical nature."⁵ All of Hnylytskyj's work deals with the theme of anamorphosis, a chaotic reality that enters the image through name, sometimes paradoxical, or through optical and kinetic devices, then falls apart into a multitude of reflections and distorted fragments. This fragility, this inability to synthesize a visual constant, which was already apparent in *Curved Mirrors. Living Pictures*, reaches its apotheosis in the artist's late paintings.

5 Yampolski, M. The Demon and The Labirynth (Diagrams, deformations, mimesis). Moscow.: New Literature Overview, 1996, P. 224-225.

Наприкінці 90-х з'являється пробліск надії на те, що епосі «медіа-мистецтва без медіа» настане довгоочікуваний кінець. Поява програми Інфо Медіа Банк у Центрі сучасного мистецтва (Сороса) при Києво-Могилянській Академії з непоганою технічною базою, проведення майстер-класів для молодих художників із різних нових технологій візуалізації та презентації, заснування фестивалів — спочатку фестивалю відео-арту Dreamcatcher, згодом — фестивалю медіа-мистецтва KIMAF, лекції зірок і теоретиків медіа-мистецтва Вуді Васулки, Германна Ньюрінга, Ерккі Хутамо, всупереч сподіванням, не привели до очікуваного буму й сплеску активності старих і нових медіа художників. Свої «TV-News» Цаголов уже мав можливість монтувати на сучасному комп’ютері в Медіалабораторії ЦСМ, але це жодним чином не позначилося на кінцевому продукті; беручи участь у першому фестивалі KIMAF, Гнилицький вибудував камеру-обскуру з ДСП і прожектора («Sun City», 2000).

Поширення аплікаційних форм для участі у воркшопах і виставках проходило в режимі середньому між шоу «Алло, ми шукаємо таланти» і криком волаючого в пустелі. Час появи в українських художників медіамислення трагічно не збігся з часом появи ззовні у них власне медіа для його реалізації.

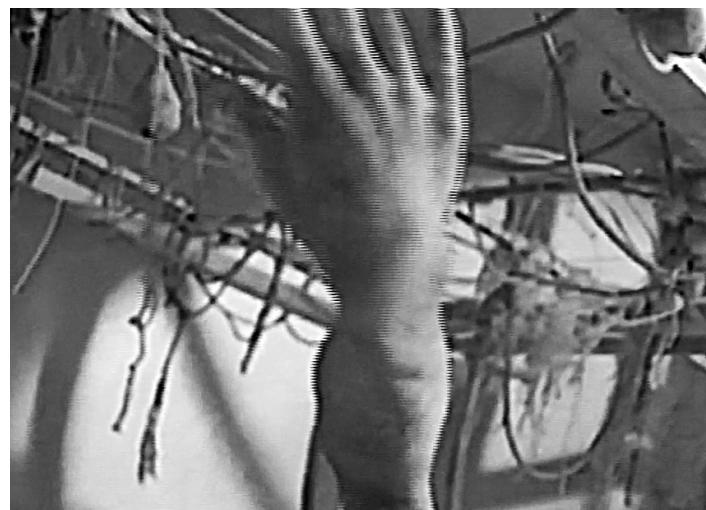
In the late 1990s there are flashes of hope that the era of “media art without media” would come to a long-awaited end. The opening of the Info Media Bank program at the Soros Center for Contemporary Art at Kyiv-Mohyla Academy, with its good technical facilities, master classes for young artists in various new visual and presentation techniques, new festivals (first Dreamcatcher video art festival and then KIMAF — Kyiv International Media Art Festival), lectures by media art superstars and theorists Woody Vasulka, Hermann Noering and Erkki Huhtamo, did not spur the expected boom in activity by old and new media ar-tists. Tsagolov could now edit his *TV-News* on a modern computer at the CCA Media Laboratory, but this didn’t affect the final product; for the first KIMAF festival, Hnylytskyj made a camera obscura using chipboard and a spotlight (*Sun City*, 2000).

Applications to participate in workshops and exhibitions were given out in a manner somewhere between the Soviet talent show *Hello, We’re Looking for Talent* and a wailing cry in the desert. Tragically, the time when Ukrainian artists began thinking in media did not coincide with the time when they had the media to realize these thoughts.



Оксана Чепелик
Xop, 1998
Відео

Oksana Chepelyk
Choir, 1998
Video



Андрій Блудов / Віталій Сердюков
Липневе рондо, 1995
Відео

Andriy Bludov / Vitaly Serdyukov
July Rondo, 1995
Video

Бум відео-арту в другій половині 90-х відбувався, щоправда, в Одесі. Тут відбувся унікальний щасливий збіг двох обставин — психodelічної революції та наявності в Одесі традиції, за якою, на відміну від Києва, на художню сцену не лише допускалися, але й навіть часом домінували на ній люди без професійної художньої освіти. Таким чином, у 90-х в одеське художнє середовище прийшло багато людей, які були пов'язані з телебаченням чи просто мали досвід роботи на ньому (Гліб Катчук, Андрій Казанджій, Ута Кільтер, Віктор Маляренко).

Поєднання телебачення та психodelічного досвіду, двох ключових складових «розширеного кіно» за Джином Янгбладом, де розширена свідомість транслює себе в простір телевізійного мовлення, що нескінченно розширюється, знайшло своє відображення, зокрема в телевізійній програмі «Каліпсо», яку з 1993 року робили на одеському телебаченні Андрій Казанджій і Сергій Бакуменко. Комп'ютерний морфінг стає засобом трансляції персонального галюцинаторного досвіду в колективний медіапростір (Гліб Катчук, «Апокаліпсо», 1995).

But there was indeed a boom in video art in the second half of the 1990s — in Odessa. It was a kind of lucky coincidence of two circumstances: the psychedelic revolution and tradition in Odessa, unlike in Kyiv, where people without a formal artistic education weren't just allowed onto the art stage, but sometimes even dominated it.

Many people with television experience joined the Odessa art community in the 1990s (Gleb Katchuk, Andriy Kazandzhiy, Ute Kilter, Victor Malyarenko). The combination of television and psychedelic experience, two key components of Youngblood's "expanded cinema," where expanded consciousness translates into the ever-expanding space of television broadcasting, were reflected in the Odessa TV program *Calypso* that Andriy Kazandzhiy and Sergiy Bakumenko started producing in 1993. Computerized morphing becomes a means of broadcasting personal hallucinations in the collective media space (Gleb Katchuk, *Apocalypso*, 1995).

У Києві морфінг перетворюється Іллею Ісуповим на знаряддя зовсім іншого ґатунку («Жага», 1998, технічна реалізація — Іван Цюпка). Як уробос, що кусає себе за хвіст, це закільцоване відео, яке складається із серії послідовних перетворень однієї картини художника на іншу, немов символізує порочне коло київської художньої ситуації, яка, практично голими руками вирвавши себе з площини полотна, знову повертається до цієї площини, маючи в розпорядженні найсучасніші технології. Найбільш напружені точки відео — простору між образами, коли проміжні фази перетворюються на монструозні маски й на мить немов завмирають, загрожуючи ніколи не повернути собі міметичність — однак страшна мить минає, і на екрані знову з'являється розбірливий образ. Початок і кінець відеопетлі — символічні до знемоги: метаморфози починаються зовні такого затишного, але недвозначно дискомфортного ліжечка, де сплять вовк і Червона Шапочка, і закінчуються там само — вічна гарантія повернення до неспокійного сну і подальшого пробудження — і неминучого чергового повернення до сну.

In Kyiv, Illya Isupov transforms morphing into a different kind of tool (*Zhaga*, 1998, technical realization by Ivan Tsupka). Like an ouroboros eating its own tail, this looped video made through the serial transformation of one painting into another, could symbolize the vicious circle of art in Kyiv — having pulled itself out of the plane of the canvas with its bare hands, it is again returning to this plane, though having the latest technology at its disposal.

The tensest parts of the video are the expanses between the images, when the intermediate phases turn into monstrous masks and for a moment seem to freeze, threatening to never regain their mimesis — but the frightful moment passes, and a discernible image reappears on the screen. The beginning and end of the video loop screams with symbolism: the metamorphoses begin with Little Red Riding Hood and the wolf sleeping together in a seemingly cozy but clearly uncomfortable bed, and end there too — like the eternal guarantee of troubled sleep, followed by awakening, and inevitable return to sleep.

Архів

Archive

Твори Андрія Боярова на виставці *Вони*
Національна бібліотека Естонії
Таллінн, 1996

Works by Andriy Boyarov at the exhibition *They*
National Library of Estonia
Tallinn, 1996

Мирослав Ягода під час гепенінгу *Трансильванський пес*
Олекси Фурдіяка, Олега Воронка та інших авторів
Івано-Франківськ, 1997

Myroslav Yagoda at the happening *Transylvanian Dog*
by Oleksa Furdiyak, Oleg Voronko and other authors
Ivano-Frankivsk, 1997

Мовчання доктора Лектера Віктора Маляренка
в експозиції виставки *Неприродний добір*
Одеса, 1997

Victor Malyarenko's *The Silence of Dr. Lecter*
on display at the exhibition *Unnatural Selection*
Odesa, 1997





Маргарита Зінець на зйомках *Відеоболу*
1998

Margarita Zinets during the filming of *Videoball*
1998



Василь Цаголов під час інсталяювання *Молочних сосисок*
на виставці *Barbaros. Нове варварське видіння*
Будинок художника, Київ, 1995

Vasyl Tsagolov during the installation of *Milk Sausages*
at the exhibition *Barbaros. A New Barbarian Vision*
Central House of Artists, Kyiv, 1995



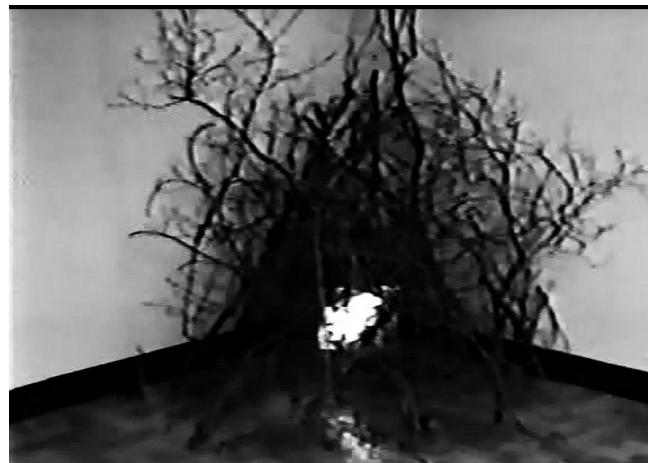
Кирило Чічкан
Київ, 1993
Фото: Микола Трох

Kyrylo Chichkan
Kyiv, 1993
Photo by Mykola Trokh

Мультимедійна інсталяція
Бар-Бар-Ост і перформанс
Арсена Савадова та Георгія
Сенченка на виставці
*Barbaros. Нове варварське
видіння.*.
Будинок художника, Київ,
1995

Multimedia installation
Bar-Bar-Ost and perfor-
mance by Arsen Sava-
dov and Georgy Senchen-
ko during the exhibition
*Barbaros. A New Barbarian
Vision*
Central House of Artists,
Kyiv, 1995





Szuper Gallery
(Павло Керестей, Сюзанна Клаузен, Крістіан Хілт)
Проект *Black Rage*
Мюнхен, 1995

Szuper Gallery
(Pavlo Kerestey, Susanne Clausen, Christian Hilt)
Project Black Rage
Munich, 1995

Андрій Казанджій
Відео-інсталяція *Багаття* на виставці *Медіатопія*
Центральний будинок художника, Москва, 1994

Andrey Kazandzhiy
Video installation *Bonfire* at the exhibition *New Media Topia*
Central House of Artists, Moscow, 1994

Біографії

Bios

Василь Бажай

Нар. 1950 р. у Львові. Живописець, автор відео-арту, інсталяцій та перформансів. Живе та працює у Львові.

Андрій Блудов

Нар. 1962 р. у Уссурійську. Живописець, графік, відео-художник. У 90-ті — спів-організатор ленд-арт фестивалю «Весняний вітер». Живе та працює в Києві.

Андрій Бояров

Нар. 1961 р. у Львові. Медіа-художник, незалежний куратор, займається концептуальною фотографією. Живе та працює у Львові.

Олександр Верещак

Нар. 1971 р. в Дніпродзержинську. Займається відео-артом та живописом. Живе і працює в Києві.

Гліб Вишеславський

Нар. 1962 р. в Києві. Займається живописом, медіа-артом, інсталяцією. Мистецтвознавець. Живе та працює в Києві.

Анатолій Ганкевич

Нар. 1965 р. в Одесі. Живописець, відео-художник, автор перформансів. Живе та працює в Одесі.

Тетяна Гершуні (Тая Галаган)

Нар. 1968 р. в Києві. Художниця, авторка інсталяцій, об'єктів, відео і аудіо-перформансів. Живе та працює в Києві.

Vasyl Bazhaj

Born in 1950 in Lviv. Painter, author of video art, installations and performances. Lives and works in Lviv.

Andriy Bludov

Born in 1962 in Ussuriysk. Painter, graphic and video artist. In the 1990s was the co-organizer of the land art festival The Wind of Spring. Lives and works in Kyiv.

Andrij Bojarov

Born in 1961 in Lviv. Media artist, independent curator, works in conceptual photography. Lives and works in Lviv.

Oleksander Vereshchak

Born in 1971 in Dniprozherzhynsk. Works in video art and painting. Lives and works in Kyiv.

Glib Vysheslavsky

Born in 1962 in Kyiv. Works in painting, media art and installation. Art critic. Lives and works in Kyiv.

Anatoly Gankevich

Born in 1965 in Odesa. Painter, video artist and author of performances. Lives and works in Odesa.

Tatyana Gershuni (Taya Galagan)

Born in 1968 in Kyiv. Author of installations, objects, video and audio performances. Lives and works in Kyiv.

Олег Гнатів

Нар. 1959 р. на Тернопільщині. Музикант, відео-художник. Продюсер музичного гурту «Перкалаба». Живе та працює в Івано-Франківську.

Олександр Гнилицький

Нар. 1961 р. у Харкові. Живописець, відео- та медіа-художник, автор об'єктів та інсталяцій. Працював у сквоті «Паризька комуна». Один із засновників творчого об'єднання «Інституція нестабільних думок» (1996). Помер 2009 р. в Києві.

Наталія Голиброда

Нар. 1972 р. у Сімферополі. Займається живописом, відео-артом, анімацією. Живе та працює в Києві.

Різа Горовіц

Нар. 1970 р. Медіа-художниця. Живе та працює в Канаді.

Ігор Гусев

Нар. 1970 р. в Одесі. Живописець, поет, автор перформансів, відео-арту та інсталяцій, член мистецької групи «Арт-рейдері». Живе та працює в Одесі.

Дмитро Дульфан

Нар. 1971 р. в Одесі. Живописець, графік, автор світлових об'єктів та перформансів. Живе та працює в Одесі.

Володимир Єршихін

Нар. 1965 р. у Краснодарі. Живописець, фотограф, автор відео, інсталяцій і мистецьких акцій. Живе і працює в Києві.

Маргарита Зінець

Нар. 1972 р. в Черкасах. Автор медіа-проектів. Живе та працює в Москві.

Oleh Hnativ

Born in 1959 in Ternopil region. Musician and video artist. Producer of the musical group *Perkalaba*. Lives and works in Ivano-Frankivsk.

Oleksander Hnylytskyj

Born in 1961 in Kharkiv. Painter, video and media artist, author of objects and installations. Worked at the Parcommune squat. Co-founder of the art collective *Institution of Unstable Thoughts*. Died in 2009 in Kyiv.

Natalia Golibroda

Born in 1972 in Simferopol. Works in painting, video art and animation. Lives and works in Kyiv.

Risa Horowitz

Born in 1970. Media artist. Lives and works in Canada.

Igor Gusev

Born in 1970 in Odesa. Painter, poet, author of performances, video art and installations, member of the art group *Art Raiders*. Lives and works in Odesa.

Dmytro Dulfan

Born in 1971 in Odesa. Painter, graphic artist, author of light objects and performances. Lives and works in Odesa.

Volodymyr Yershikhin

Born in 1965 in Krasnodar. Painter, photographer, author of video, installations and action art. Lives and works in Kyiv.

Margarita Zinets

Born in 1972 in Cherkasy. Author of media projects. Lives and works in Moscow.

Ілля Ісупов

Нар. 1971 р. у Василькові, Київська область. Автор живописних, графічних та відео-творів. Живе та працює в Києві.

Андрій Казанджій

Нар. 1970 р. у Вінниці. Автор поетичних, живописних та відео-творів. Живе та працює в Москві.

Гліб Катчук

Нар. 1973 р. в Одесі. Автор відео та медіа-інсталяцій. Живе та працює в Москві.

Владко Кауфман

Нар. 1957 р. у м. Караганда. Перформер, відео-художник, живописець. Засновник та арт-директор Мистецького об'єднання «Дзига». Живе та працює у Львові.

Ольга Кашимбекова

Нар. 1968 р. в Одесі. Авторка медіа-інсталяцій, відео-арту. Живе та працює в Одесі.

Павло Ковач-старший

Нар. 1959 р. в с. Свобода, Закарпатська область. Живописець, графік, перформер, автор об'єктів та інсталяцій. Живе та працює в Ужгороді.

Едуард Колодій

Нар. 1970 р. в Маріуполі. Живописець, графік, автор медіа-інсталяцій та перформансів. Живе і працює в Москві.

Ростислав Котерлін

Нар. 1966 р. в Івано-Франківську. Мистецтвознавець, медіа-художник, автор інсталяцій та живописних робіт, сценограф. У 90-ті організатор фестивалю «Ре-Візія» та часопису «Кінець-кінцем». Живе та працює в Івано-Франківську.

Illya Isupov

Born in 1971 in Vasylkiv, Kyiv oblast. Painter, graphic and video artist. Lives and works in Kyiv.

Andriy Kazandzhiiy

Born in 1970 in Vinnytsia. Poet, painter and video artist. Lives and works in Moscow.

Gleb Katchuk

Born in 1973 in Odesa. Author of video and media installations. Lives and works in Moscow.

Vladko Kaufman

Born in 1957 in Karaganda. Performer, video artist and painter. Founder and art director of art group Dzyga. Lives and works in Lviv.

Olga Kashimbekova

Born in 1968 in Odesa. Author of media installations and video art. Lives and works in Odesa.

Pavlo Kovach Sr.

Born in 1959 in Svoboda, Zakarpattyia oblast. Painter, graphic artist, performer, author of objects and installations. Lives and works in Uzhhorod.

Eduard Kolodiy

Born in 1970 in Mariupol. Painter, graphic artist, author of media installations and performances. Lives and works in Moscow.

Rostyslav Koterlin

Born in 1966 in Ivano-Frankivsk. Art critic, media and installation artist, painter, scenographer. In the 1990s organized the festival Re-Vision and the journal Kinets-Kintsem. Lives and works in Ivano-Frankivsk.

Юрій Кручак

Нар. 1973 р. в Полтаві. Фотограф, медіа-художник. Один із засновників художньої організації «Open Place». Живе і працює в Києві.

Yuriy Kruchak

Born in 1973 in Poltava. Photographer and media artist. One of the founders of the art organization *Open Place*. Lives and works in Kyiv.

Мироslav Kulchitsky

Нар. 1970 р. в Ужгороді. Відео-художник, поет, автор фотографій та об'єктів. Куратор бієнале сучасного мистецтва Одеси (2011, 2013). Помер 2015 р. в Одесі.

Miroslav Kulchitsky

Born in 1970 in Uzhhorod. Video artist, poet, author of photographs and objects. Curator of the Odesa Biennale of Contemporary Art (2013, 2015). Died in 2015 in Odessa.

Віктор Маляренко

Нар. 1960 р. в Одесі. Автор відео, працює у сфері кінематографу. Живе в Києві.

Victor Malyarenko

Born in 1960 in Odesa. Author of video, works in the field of cinematography. Lives in Kyiv.

Максим Мамсіков

Нар. 1968 р. в Києві. Живописець, займався відео-артом, працював у сквоті «Паризька комуна». Живе та працює в Києві.

Maksym Mamsikov

Born in 1968 in Kyiv. Painter and video artist. Worked in the Parcommune squat. Lives and works in Kyiv.

В'ячеслав Машницький

Нар. 1964 р. в Херсоні. Живописець, автор відео. Засновник приватного музею сучасного мистецтва. Живе і працює в Херсоні.

Vyacheslav Mashnitskiy

Born in 1964 in Kherson. Painter and video artist. Founder of the private Kherson Contemporary Art Museum. Lives and works in Kherson.

Олег Migas

Нар. 1967 р. в Одесі. Автор відео, живопису та фотографій. Живе і працює в Одесі.

Oleg Migas

Born in 1967 in Odesa. Video artist, painter and photographer. Lives and works in Odessa.

Володимир Мужескій

Нар. 1971 р. в Києві. Медіа-художник, теоретик сучасного мистецтва. Живе і працює в Нью-Йорку.

Volodymyr Muzhesky

Born in 1971 in Kyiv. Media artist and contemporary art theoretician. Lives and works in New York.

Вікторія Пархоменко

Нар. 1971 р. в Києві. Займалась живописом, відео-артом. Живе і працює в Києві.

Viktoriya Parkhomenko

Born in 1971 in Kyiv. Worked in painting and video art. Lives and works in Kyiv.

Філіп Перловський

Нар. 1974 р. в Одесі. DJ та медіа-художник. Живе і працює в Одесі.

Phil Perlovsky

Born in 1974 in Odesa. DJ and media artist. Lives and works in Odesa.

Тарас Полатайко

Нар. 1966 р. у Чернівцях. Живописець, автор інсталяцій, перформансів та відео. Засновник галереї сучасного мистецтва «Бункер» (Чернівці). Тривалий час жив і працював в Канаді та США. Зараз мешкає в Чернівцях.

Taras Polataiko

Born in 1966 in Chernivtsi. Painter, author of installations, performances and video. Founder of the *Bunker Contemporary Art Center* (Chernivtsi). Lives and works in Chernivtsi.

Тарас Прохасько

Нар. 1968 р. в Івано-Франківську. Письменник, журналіст, редактор, автор відео-творів. Живе та працює в Івано-Франківську.

Taras Prokhasko

Born in 1968 in Ivano-Frankivsk. Writer, journalist, editor, video artist. Lives and works in Ivano-Frankivsk.

Кирило Проценко

Нар. 1966 р. в Києві. Автор медіа-інсталяцій, кіно-, відео-, фото- робіт, живописець, графік. Учасник сквоту «Паризька комуна». Помер 2017 р. в Києві.

Kyrylo Protsenko

Born in 1966 in Kyiv. Author of media installations, film, video and photo works, painter, graphic artist. Worked at the Par-commune squat. Died in 2017 in Kyiv.

Олександр Ройтбурд

Нар. 1961 р. в Одесі. Живописець, автор відео. Засновник "Нової Асоціації", Голова правління Центру сучасного мистецтва Сороса - Одеса (1998-1999). Живе і працює в Одесі та Києві.

Oleksander Roitburd

Born in 1961 in Odesa. Painter and video artist. Founder of *New Association*, chairman of the board of the Soros Contemporary Art Center – Odesa (1998-1999). Lives and works in Odesa and Kyiv.

Арсен Савадов

Нар. 1962 р. в Києві. Живописець, автор фотопроектів, відео-арту та інсталяцій. Живе і працює в Києві та Нью-Йорку.

Arsen Savadov

Born in 1962 in Kyiv. Painter, author of photo projects, video art and installations. Lives and works in Kyiv and New York.

Соломія Савчук

Нар. 1974 р. у Львові. Авторка відео-робіт та інсталяцій, кураторка. Живе і працює в Києві.

Solomia Savchuk

Born in 1974 in Lviv. Author of video works and installations, curator. Lives and works in Kyiv.

Георгій Сенченко

Нар. 1962 р. у Києві. Живописець, сценограф, автор відео-арту та інсталяцій. Живе і працює в Києві.

Віталій Сердюков

Нар. 1960 р. у Хмельницькому. Займається графікою, відео-артом. У 90-ті — співорганізатор ленд-арт фестивалю «Весняний вітер». Живе і працює в Києві.

Юрій Соломко

Нар. 1962 р. в Криму. Живописець, автор об'єктів, графічних та відео-творів. У 90-ті працював у сквоті «Паризька комуна». Живе і працює в Києві.

Петро Старух

Нар. 1961 р. у Львові. Займається живописом, скульптурою, гепенінгами та перформансами. Живе і працює у Львові.

Анатоль Степаненко

Нар. 1948 р. в Ірпіні, Київська область. Займається кінережесурою, живописом, відео. Автор інсталяцій та поетичних творів. Живе та працює в Ірпіні.

Валерія Трубіна

Нар. 1966 р. в Луганську. Авторка живописних та відео-творів. У 90-х працювала у сквоті «Паризька комуна». Живе і працює в Берклі, штат Каліфорнія.

Наталія Філоненко

Нар. 1960 р. в Києві. Куратор сучасного мистецтва, займалась живописом, відео-артом. У 90-их працювала у сквоті «Паризька комуна». Живе та працює у Ванкувері.

Georgy Senchenko

Born in 1962 in Kyiv. Painter, scenographer, author of video art and installations. Lives and works in Kyiv.

Vitaly Serdyukov

Born in 1960 in Khmelnytsky. Works in graphics and video art. In the 1990s co-organized the land art festival *The Winds of Spring*. Lives and works in Kyiv.

Yuri Solomko

Born in 1962 in Crimea. Painter, author of objects, graphic and video works. In the 1990s worked in the Parcommune squat. Lives and works in Kyiv.

Petro Starukh

Born in 1961 in Lviv. Works in painting, sculpture, performances and happenings. Lives and works in Lviv.

Anatol Stepanenko

Born in 1948 in Irpin, Kyiv oblast. Works in film directing, painting and video. Author of installations and poetry. Lives and works in Irpin.

Valeria Trubina

Born in 1966 in Luhansk. Painter and video artist. In the 1990s worked in the Parcommune squat. Lives and works in Berkley.

Natalia Filonenko

Born in 1960 in Kyiv. Contemporary art curator, worked in painting and video art. In the 1990s worked in the Parcommune squat. Lives and works in Vancouver.

Фонд Мазоха**(Ігор Дюрич, Ігор Подольчак)**

Мистецьке об'єднання засноване 1991 р. Ігорем Дюричем (нар. 1959 у Дніпропетровську), Ігорем Подольчаком (нар. 1962 у Львові) та Романом Віктуком (нар. 1936 р. у Львові). Діяльність дуету Подольчак / Дюрич пов'язана з графічними, кіно- та відео-проектами й акціонізмом.

Ігор Ходзинський

Нар. 1971 р. в Одесі. Автор об'єктів та відео-інсталляцій. Живе та працює в Нью-Йорку.

Василь Цаголов

Нар. 1957 р. у Північній Осетії. Живописець, фото- і відео-художник, автор інсталляцій та перформансів. Живе і працює в Києві.

Іван Цюпка

Нар. 1973 р. в Одесі. Автор живописних, відео- та фото-робіт, анімації. Живе та працює в Києві.

Вадим Чекорський

Нар. 1970 р. в Одесі. Автор відео- та медіа-проектів. Живе та працює в Одесі.

Оксана Чепелик

Нар. 1961 р. в Києві. Авторка відео та мультимедійних інсталляцій, живописних та фотографічних творів. Живе та працює в Києві.

Ілля Чічкан

Нар. 1967 р. в Києві. Живописець, автор фото- та відео творів, інсталляцій. У 90-і працював у сквоті «Паризька комуна». Живе та працює в Києві.

Masoch Fund**(Ігор Дюрич and Ігор Подольчак)**

Art association founded in 1991 by Ihor Dyurych (b. 1959 in Dnipropetrovsk), Ihor Podolchak (b. 1962 in Lviv) and Roman Vickyuk (b. 1936 in Lviv). The duo Podolchak/ Dyurych made graphic, film and video projects and actions.

Igor Khodzinskyi

Born in 1971 in Odesa. Author of objects and video installations. Lives and works in New York.

Vasyl Tsagolov

Born in 1957 in North Ossetia. Painter, photo and video artist, author of installations and performances. Lives and works in Kyiv.

Ivan Tsupka

Born in 1973 in Odesa. Painter, author of video and photo works, animation. Lives and works in Kyiv.

Vadim Chekorsky

Born in 1970 in Odesa. Author of video and media projects. Lives and works in Odesa.

Oksana Chepelyk

Born in 1961 in Kyiv. Author of video and multimedia installations, painter and photographer. Lives and works in Kyiv.

Illya Chichkan

Born in 1967 in Kyiv. Painter, author of photo and video works, installations. In the 1990s worked in the Parcommune squat. Lives and works in Kyiv.

Кирило Чічкан

Нар. 1971 р. в Києві. Автор живописних, скульптурних та відео-творів. Живе та працює в Києві.

Олександр Шевчук

Нар. 1960 р. в Одесі. Автор фото- та відео-робіт. Живе та працює в Одесі.

Сергій Якунін

Нар. 1954 р. у Москві. Займається ленд-артом, автор перформансів, інсталяцій, скульптури, відео-арту. Живе та працює у Львові.

Akuvido**(Ганна Куц та Віктор Довгалюк)**

Мистецький дует, заснований у Львові Віктором Довгалюком (нар. 1967 р. у смт. Млинів, Рівненської області) та Ганною Куц (нар. 1971 р.). Займалися відео, фотографією, комп'ютерною анімацією.

Szuper Gallery (Павло Керестей, Сюзанне Клаузен, Крістіан Хілт)

Мистецька група, заснована Павлом Керестеєм (нар. 1962 р. в Ужгороді) та Сюзан Клаузен (нар. 1967 р. у Мюнхені) 1997 р. у Мюнхені. Діяльність групи пов'язана з медіа-проектами та акціонізмом.

Kyrylo Chichkan

Born in 1971 in Kyiv. Painter, sculptor and video artist. Lives and works in Kyiv.

Oleksander Shevchuk

Born in 1960 in Odesa. Author of photo- and video works. Lives and works in Odesa.

Serhiy Yakunin

Born in 1954 in Moscow. Works in land art, performance, installation, sculpture, video art. Lives and works in Lviv.

Akuvido**(Hanna Kuts and Victor Dovhalyuk)**

Artistic duo founded in Lviv by Victor Dovhalyuk (b. 1967 in Mlyniv) and Hanna Kuts (b. 1971). They worked in video, photography and computer animation.

Szuper Gallery (Pavlo Kerestey, Susanne Clausen, Christian Hilt)

Art group founded by Pavlo Kerestey (b. 1962 in Uzhhorod) and Susanne Clausen (b. 1967 in Munich) whose work involves media projects and actions.

Подяки

Thanks

Макс Афанасьев
Олег Воронко
Роман Ганкевич
Софія Дяк
Анатоль Звіжинський
Семен Кантор
Ута Кільтер
Тетяна Кочубінська
Марта Кузьма
Вікторія Кульчицька
Надія Пригодич
Михайло Рашковецький
Наталія Філоненко
Богдан Шумилович

Max Afanasyev
Oleg Voronko
Roman Hankevych
Sofia Dyak
Anatol Zvizhynskyy
Semen Kantor
Uta Kilter
Tetiana Kochubinska
Marta Kuzma
Viktoria Kulchitska
Nadya Prygodich
Mikhail Rashkovetsky
Natalia Filonenko
Bohdan Shumylovych

Партнери

Partners

**БЛАГОДІЙНИЙ
ФОНД
МИСТЕЦЬКИЙ
АРСЕНАЛ**



zinteco
EVENT & ENGINEERING

**ELEVEN
MIRRORS**
Design Hotel

SENATOR
HOTELS & APARTMENTS

PREMIER
HOTELS AND RESORTS

EVERLEGAL

БОРИС

PLASTICS®
Пластікс-Україна

ОЩАДБАНК


БРОКІВНЕС®
страхова компанія

ФОКУС

Тиждень

ЖИТТЯ

 **hromadske**  **привіт /**  **громадське радіо**
спухайте. думайте.



 **Intercity**  Квитки онлайн
Kontramarka.ua

FLASHBACK. УКРАЇНСЬКЕ МЕДІА-МИСТЕЦТВО 1990-Х
1 березня – 6 травня 2018
Мистецький арсенал. Київ, Україна
вул. Лаврська, 10-12
+38 (044) 288 52 25
<https://artarsenal.in.ua>

ВИСТАВКА
КООРДИНАЦІЙНА РАДА:
Олександр Соловйов – куратор
Соломія Савчук – кураторка
Олеся Островська-Люта
Юлія Ваганова

ПРОЕКТНА ГРУПА
Катерина Тихоненко
Олександр Пархоменко

ТЕКСТИ
Олександр Соловйов
Соломія Савчук
Яніна Пруденко
Катерина Стукалова

БІОГРАФІЇ
Катерина Тихоненко

ДИЗАЙН ТА ВЕРСТКА
Ірина Костишина

РЕДАГУВАННЯ ТА ПЕРЕКЛАД
Христина Редько
Оксана Хмельовська
Оксана Щур

КОРЕКТУРА
Дарія Пугач

Кадри з відео-творів надані авторами
та з колекції «Міського медіаархіву»
Центру міської історії Центрально-
Східної Європи

КООРДИНАЦІЯ ДРУКУ
Анна Зателепа

ДРУК
Приватне підприємство «Коло»,
Львівська обл., м. Дрогобич

FLASHBACK. UKRAINIAN MEDIA ART OF 1990'S
March 1 - May 6, 2018
Mystetskyi Arsenal. Kyiv, Ukraine
10-12 Lavrska street
+38 (044) 288 52 25
<https://artarsenal.in.ua>

EXHIBITION
COORDINATION BOARD:
Oleksander Soloviov – curator
Solomia Savchuk – curator
Olesia Ostrovska-Liuta
Julia Vaganova

PROJECT TEAM
Kateryna Tykhonenko
Oleksander Parkhomenko

TEXTS
Oleksander Soloviov
Solomia Savchuk
Ianina Prudenko
Kateryna Stukalova

BIOS
Kateryna Tykhonenko

DESIGN AND LAYOUT
Iryna Kostyshyna

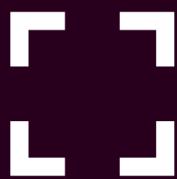
EDITING AND TRANSLATION
Khrystyna Redko
Oksana Khmeliovska
Oksana Shchur

PROOFREADING
Dariia Puhach

Shots from video works were provided by
the authors and from the collection of the
“City Media Archives” of the Center for
Urban History of East Central Europe

PRINT COORDINATION
Anna Zatelepa

PRINTED
PE “Kolo”,
Lviv region, Drohobych



МИСТЕЦЬКИЙ АРСЕНАЛ MYSTETSKYI ARSENAL